

Núm. 68
Desembre
2000



TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural

LOLA
LOLA

Cicle
El ferrocarril
al Cinema
Especial
Finals de pel·lícula



Sumari

Editorial	3	Hombres errantes, per M. Martorell El Hombre que mató a Liberty Valance, per E. Jordà	12	Casablanca, per A. Serra	20
<hr/>					
<i>Especial finals de pel·lícula</i>					
<hr/>					
El tercer hombre, per A. Oliver Los 400 golpes, per A. Leyva	4	Blade Runner, per M. Vallés Testigo de cargo, M. Capellà	13	La fórmula, per P. Estelrich Luces de la ciudad, per J. Oliver	21
<hr/>					
La vergüenza, per F.J. Sánchez-Cuenca Sunset Boulevard, per Romà Gubern	5	El padrino III, per J. Bover Triar o no triar, J.A. Mendiola	14	Close Up, per E. Gené	22
<hr/>					
Raíces profundas, per A. Figuera Aguirre, la cólera de Dios, per E. Alberich Casablanca, per C.J. Cela	8	Smoke, per J. Franco	15	<i>Diversos</i>	
<hr/>					
Mouchette, per J.C. Romaguera Sic tansit Norma Desmond, per M. Claudi Santos	9	El ángel azul, per J. Vidal Amantes, per I. Revesado	16	El cinema viatja amb tren, per J.C. Romaguera	23
<hr/>					
Make way for tomorrow, per X. Flores	10	Barrio, per F. Osanz	17	Mallorquins a Sant Sebastià, per I. Revesado	24
<hr/>					
El estado de las cosas, per C. Aguiló El último tango en París, per J. Salom	11	La escapada, per T. Roca	18	Petites exegesis Buñuelianes, per J. Obrador	25 i 26
<hr/>					
		DublineseS, per C. Fabregat	19	Mostra 2000. La valencianitat superant-se a si mateixa, per F. Osanz	27
<hr/>					
				Bandes de so, per H. González	29
<hr/>					
				Cinema a SA NOSTRA	30 i 31

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Desembre 2000. Núm. 68

Edita
Centre de Cultura
"SA NOSTRA"
Carrer Concepció, 12
07012 Palma
Teléfono 72 52 10
Fax 71 37 57
vidal.cultura.palma@osic.sanostra.es

Director
Jaume Vidal
Secretari Redacció
Miquel Pasqual
Assessorament lingüístic
Manel-Claudi Santos
Jeroni Salom

Assessors
Francisca Niell, Antoni Figuera,
Andreu Ramis,
Albert Ribas, Xavier Flores.

Fotos
Arxiu Centre de Cultura
Imprimeix
Gráficas Planisi, S.A.
Dipòsit Legal: P.M. 648-1994

"Tems moderns" no comparteix, necessàriament, l'opinió dels seus col·laboradors.

Podem trobar "Tems Moderns" al Centre de Cultura "SA NOSTRA" de Maó, Eivissa, Ciutadella i Palma, llibreria Embat, llibreria Ereso i als cines Chaplin, Portopí i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).



UNA BALADA DE TARDOR

¿Per què el final de les coses és
sempre tan irreal?

Arthur Miller

Tot el que comença acaba o, valent-nos de T.S. Eliot, *en el meu principi hi ha el meu final*. Aquesta sentència tan identificada amb el que és terrenal, és a dir amb el que té vida, té un sentit ara que som al davant d'uns fets carregats, si més no, de simbolisme. Aquest mes que sembla que tot s'acaba finalitzarà un mes, un any, un segle i un mil·lenni. Davant aquest final interminable Temps Moderns també introduirà un caire apocalíptic... *ma non troppo*. Al capdavant serà un pretext més per parlar de cinema, per comentar cinema i per estudiar cinema des d'una perspectiva distinta: la dels finals de pel·lícula.

Vint-i-nou persones perfectament autoritzades parlaran del "seu" final. Hem assegut a una mateixa taula de pòquer cinematogràfic Romà Gubern, Camilo J. Cela, Matias Vallès, Miquel Capellà, Enric Alberich, Mendiola, Antoni Serra,

Eduardo Jordà i altres vint igualment importants i interessants. Un apartat per a l'autocrítica: només una dona, Catalina Aguiló, en aquesta llista.

Al moment de tancar l'edició ens arriba la notícia de la mort d'Ernest Lluch. Mans assassines ens han pres la possibilitat de compartir més moments amb el pensador, caracteritzat pel seu tarannà tolerant i dialogant, però sempre ens quedaran les idees, l'únic que les armes mai no ens podran arrabassar.



Pobres de tots dos i de tots, el final d'*El tercer hombre*

Antoni Oliver

L'atmosfera d'*El tercer hombre* era en les imatges que Graham Greene –autor del guió– conservava a la memòria de la Viena de la immediata postguerra, una ciutat destruïda i precària, sotmesa a una administració militar, plena de misèria i gent necessitada i un lloc idoni per a contrabandistes i aventurers de tota mena.

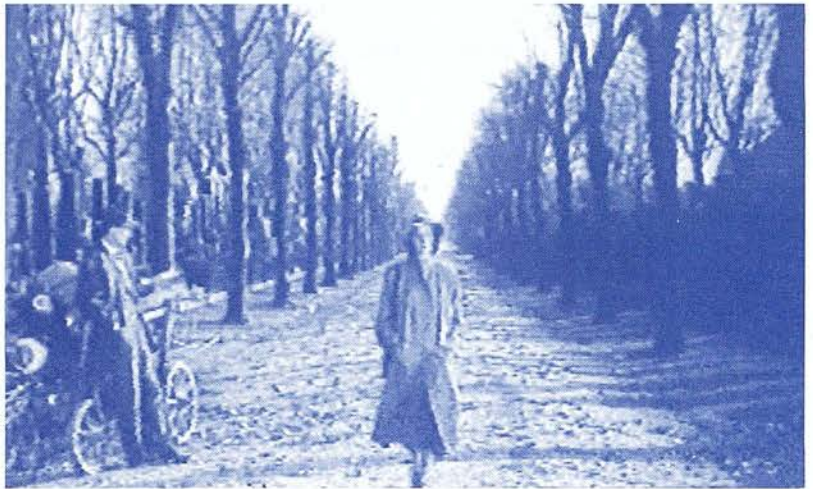
Una ciutat i un temps on els éssers humans i la història havien estat vençuts. El relat de Greene comença dient: *Mai sabem quan serem colpejats*. Acaba afirmant: *Pobres de tots nosaltres*.

La pel·lícula comença amb unes imatges de la ciutat feta pols i acaba amb una escena en què es contraposen els dos personatges protagonistes. Un d'ells, la núvia del gangster Harry Lime, posa per damunt de tot la lleialtat, encara que sigui a un canalla com Lime i l'altre, Holly Martins, encara que carregat de bones intencions, no entén absolutament res i creu que l'al·lota li recompensarà la traïció amb el seu amor. En definitiva, Martins és un errat de comptes com qualsevol altre.

Els dos personatges centrals de la pel·lícula tenen uns perfils morals ambigus. Lime és un canalla que sap que el seu amic el trairà, però, així i tot, no el mata quan té una oportunitat, sinó que li ofereix una vida millor si l'ajuda i participa en els seus negocis. Finalment Lime encoratja el seu amic a pegar-li un tret, a l'escena de la

persecució per les clavegueres de Viena. Martins, novel·lista de pulps del *far west* és un personatge patètic, en el fons l'únic que vol és quedar-se amb l'al·lota, com el protagonista d'una de les seves novel·les i la protagonista –Alida Vali en el seu millor paper– és conscient de la mediocritat de la vida, però sap que a una de les persones a qui pot ser lleial és a Lime, encara que sigui un immoral, perquè li ha ofert ajut i l'ha estimat.

Ell, encén una cigarreta. L'escena dura un minut bo. Grahame Green i Carol Reed –autor del guió i director– no estaven segurs que el públic aguantàs assegut fins al final. Però el mateix Greene reconeix, al seu llibre de memòries *Vías de escape*, que no comptaven amb la música d'Anton Karas, el qual amb els acords de la cítara subratllà magistralment l'escena. Aquest final, amb els dos protagonistes enfrontats en un duel si-



A l'enterrament de Lime hi van els dos: Martins i l'al·lota, Kate. El policia acompanya Martins en cotxe cap a la ciutat. Però Martins li diu que el deixi al camí i espera, amb la maleta damunt un carretó vell, que passi l'al·lota, que passa de llarg.

lenciós, que sintetitza perfectament l'actitud de cadascun davant una realitat que els passa per damunt, és l'únic possible. Ella passa de llarg cap a un futur incert i ell encén una cigarreta. Pobres de tots dos i de tots. ■

Los 400 Golpes

Alejandro Leyva

Un dels finals més vàlids i alhora més terribles que he vist en la meua vida és el del film *Los 400 golpes* del realitzador francès ja desaparegut, Truffaut. La seva cinta, realitzada el 1959, acaba amb una vista fixa en què el personatge del nin Antoine Doinel fuig de tothom i del món fins que arriba a aquella platja que sempre desitjà. Si la pel·lícula és una crua denúncia social, el seu final recull tot el sentiment del nin i el seu director ens regala un



final líric i perfecte que es converteix per si mateix en una petita presa que consideraria una obra mestra d'evocació i mesuratge.

Aquest bocí de pel·lícula és la vida i passió d'aquest personatge i es fa més significatiu, ja que per a nosaltres, espectadors avisats, no planteja un retorn a la situació anterior sinó tot el contrari, és un sentit tràgic de la vida que amb una excel·lent música de fons ens deixa totalment anorreats, més íntims, més delicats, més creïbles. ■



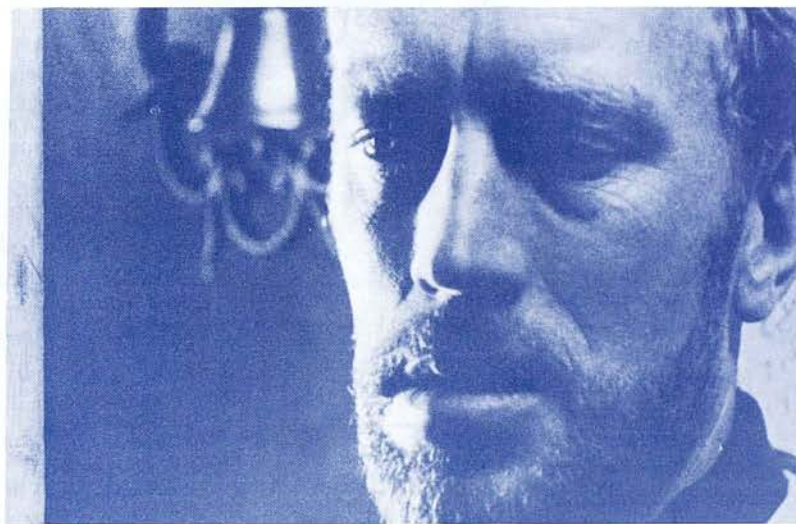
Unhappy End (*La vergüenza*)

E. Javier Sánchez-Cuenca

En el final d'una desolació que desemboca en un aïllament sense final plausible. En la fugida desesperada, l'home i la dona trobaven una barca a la riba, s'hi arraulien i s'allunyaven com podien cap a,

se suposa, una altra riba. Un llac? La mar? L'altra riba era invisible i, probablement, inexistent, si no era frontera possible d'un territori hostil. Sense cap fons musical, només el so lleuger d'uns remes que es desplacen lentament per l'aigua sense horitzó.

L'home i la dona fugien d'un malson. La seva col·lectivitat havia sofert un sobtat canvi traumàtic amb l'arribada d'aquells soldats sota el renou d'avions i explosions. La conquesta del territori va evolucionar ràpidament cap a la recerca de l'enemic, amb la qual cosa varen sorgir els delators entre el veïnat, fins aleshores companys, deixebles, amics; fins i tot entre els membres d'una mateixa família. Un enfrontament civil amb tota la seqüela inevitable de traïdories i venjances, l'escalonament progressiu de misèries humanes que converteixen un ciutadà honorable en botxí, un afamat en assassí.



Per a aquest panorama desolador, Bergman, amb el seu actor-fetixte Max von Sydow, proposava, una altra vegada, un final que era la metàfora d'una eutanàsia passiva. La mostra més estremidora que record en un cine d'una visió del món tan lúcida com nihilista. ■

Sunset Boulevard

Romà Gubern

George Sadoul va escriure que *Sunset Boulevard* era tan grandiloqüent com els vells melodrames del cine danès. Li hem de donar la raó, però, per això mateix, la seva grandiloqüent escena final constitueix una obra mestra en si mateixa. La relació entre Norma Desmond, una vella estrella retirada del cine mut, i un guionista-gigoló (o gigoló-guionista?) està narrada amb una forta impregnació dels codis del cine negre de l'època, però en arribar al final entiba un *fortissimo* que fa vessar els codis del gènere. És l'escena en què Gloria Swanson creu entrar en la immortalitat dirigida per Erich von Stroheim, a qui confon amb Cecil B. DeMille. Billy Wilder, el director, ha apostat fort amb la seva broma cinèfila. La Swanson va créixer professionalment amb l'ajuda de DeMille i després va decapitar el

darrer film dirigit pel pobre Stroheim. Seguirem. El marc és la sumptuosa mansió de Norma Desmond. Havíem comprovat abans la fotogènia de les escales a *El acorazado Potemkin*, *La reina Kelly* (que va reunir Swanson i Stroheim), *Las tres luces* i *El ídolo caí-*



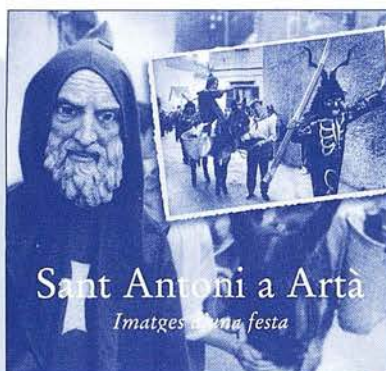
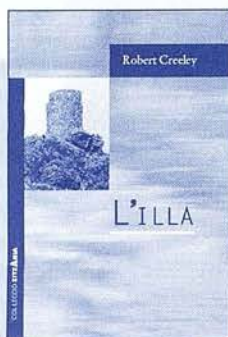
do, per citar-ne unes poques. Però ara s'hi afegeix la llum, delatora i reveladora alhora. És la delatora de les imperfeccions d'un cutis que ja no és jove, però és la dolça carícia de les estrelles. Al peu de l'escala, el majordom

Stroheim, improvisat com a director, ordena a les càmeres dels noticiaris que enquadrin la diva i dona l'ordre d'acció. Moment sublim. El temps se suspèn. L'estrella demana de quina escena es tracta i el majordom li explica que ella és una princesa i que aquella és l'escena del palau. Mentida pietosa que ens diu molt del cine de Hollywood dels anys 20, de les pel·lícules de Pola Negri i de Douglas Fairbanks, poc abans de la Depressió. Seguida per un focus de llum que li fa una aurèola (pensem en l'escena del rapte de *Metrópolis*), la diva davalla majestuosament l'escala entre els policies i els reporters de successos. És feliç i se sent realitzada. Confon el majordom amb DeMille i li diu: "Mr. DeMille, estic llesta per al primer pla." I el seu rostre en primer pla es dissol amb un savi desenfocament de Billy Wilder. La diva ja no pertany a aquest món. ■

Estrenes en sessió contínua

L'illa

Robert Creeley
Format 125 x 185 mm
216 pàgines
Preu 2.100 ptes



Sant Antoni a Artà Imatges d'una festa

Format 220 x 205 mm
176 pàgines
Preu 3.500 ptes

Música, femení singular

Isabel Rosselló
Format 170 x 240 mm
342 pàgines
Preu 3.900 ptes

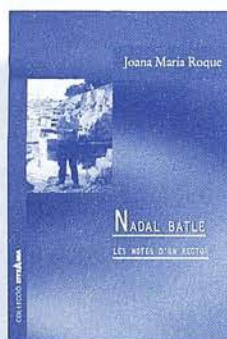


Fortunio Bonanova Un home de llegenda

C. Aguiló / J.A. Mendiola
Format 230 x 210 mm
102 pàgines
Preu 3.000 ptes

Cuba: una assignatura pendiente

Reynaldo González
Format 125 x 185 mm
262 pàgines
Preu 1.500 ptes



Nadal Batle Les notes d'un Rector

Joana Maria Roque
Format 125 x 185 mm
96 pàgines
Preu 1.900 ptes

En venda a les
millors llibreries

di7
EDICIÓ

Antoni Torrandell, 17
07350 Binissalem
Tel. 971 870 348
Fax 971 870 591
E-mail: di7@ibacom.es



Antoni Figuera

Never is a long time

Cada vegada que decidim orejar l'escotilló de popa del record, l'ull de bou del penya-segat de la memòria amb la intenció que, entre l'allau d'imatges que creïem oblidades, penetrin en el sostre del nostre present algunes dotzenes de finals de pel·lícula inoblidablement meravellous i malencònicament tristos –com pot ser de dramàtic, de vegades, haver de triar i descartar!–, enfrontats a la tessitura d'haver de triar-ne només un, el col·leccionista de seqüències que en el fons és tot cinèfil que es preï, acaba per decantar-se pel d'aquella que, vista per primera vegada als set o vuit anys, va significar el seu descobriment de la màgia del cine, i que es pot resumir en la famosa frase del crític Louis de Marcórelles: "Estimar el cine és estimar apassionadament la vida". I és que, tot i que el primer amor de la nostra vida no hagi estat el darrer ni probablement el més intens, és cert que el recordam sempre, fidels a la petjada –ferida i cicatriu– que el temps ens va deixar.

I reconforta saber que aquella fidelitat la comparteix modestament amb notables companys de viatge: amb el poeta Pere Gimferrer, qui, al seu entranyable poema "Farewell" va deixar escrit: *Como Shane, el hombre de los valles perdidos.../ como Shane, que tenía dos pistolas nacaradas y la alegría de la inmortalidad en sus pupilas.../ como Shane y sus valles perdidos bajo las temblorosas estrellas...* I amb Juan Marsé, qui va puntuant aquella obra mestra del relat breu que és *El fantasma del cine Roxy* amb diàlegs trets del film:

Shane: He de marcharme.

Joey: ¿Por qué, Shane?

Shane: No puede uno dejar de ser lo que es. Yo lo he intentado inútilmente.

El tiroteig a l'interior del *saloon* dels germans Ryker ha acabat. Ells han mort i també Wilson, el pistoler vestit tot de negre, que era tan ràpid. A l'exterior de la can-

tina, retallat en el porxo a contrallum, Shane i Joey, el fill dels Starret, tenen un darrer diàleg. Sabem que Shane va ferit, no sabem l'abast de la ferida, però sempre vaig imaginar que la línia de l'horitzó es tancaria per a Shane abans de traspasar el límit del cementeri, i que no hauria d'escoltar ja mai més la crida dels llunyans turons. La pau ha tornat a la vall. Sentim la veu del petit Joey: *"Papà té coses perquè tu les facis."* *"La mare et necessita."* *"Torna, Shane."*

Quan després de gairebé mig segle d'haver-la vista per primera vegada els meus amics em demanen si no acabarà mai la meua fascinació per *Raíces profundas*, només sé contestar el que el mateix Shane contesta a Marian quan li demana si mai el tornaran a veure: *Mai és molt de temps.* ■





La soledat de la bogeria

Enrich Alberich

La vaig veure repetidament als anys setanta, en aquelles sales anomenades "de retorn", d'aquelles de les quals avui gairebé no en queden i que tant varen contribuir a la formació cinèfila de diverses generacions. M'estic referint a *Aguirre, la cólera de Dios* (1972), probablement la millor pel·lícula que ha

dirigit l'alemany Werner Herzog en tota la seva trajectòria professional. Emotiva, atmosfèrica, imaginativa i interessant des de molts punts de vista, aquesta pel·lícula em va deixar en la memòria nombroses imatges difícils d'esborrar. I una d'elles, és, sens dubte, la del seu final. Sol, perdut enmig de la selva, amb les restes d'una nau precària i només habitada ja per

ell mateix, per cadàvers i per uns micos que semblen riure del destí del protagonista, Lope de Aguirre s'atreveix a llançar una darrera proclama, un darrer gest d'autoafirmació: "Jo sóc la cólera de Déu... Qui més està amb mi?".

L'única resposta és el silenci, i, poc després, l'encisadora música de Popol Vuh serveix d'a-

companyament per a una càmera que embolcalla la nau i el seu delirant dirigent. Gràcies, precisament, a la manera de fer de Herzog, descobrim que Lope de Aguirre segueix, malgrat tot, essent profundament humà. I és que resulta curiós i significatiu comprovar com, després de totes les dolenteries de les que ha estat capaç, Aguirre acaba resultant patètic als ulls de l'espectador, invocant, sense que ell mateix ho sàpiga, una mena de misericòrdia implícita.

La bogeria encega, alimenta el deliri, no deixa veure però sí deixa viure, i és per això que Lope de Aguirre —un impressionant Klaus Kinski, una de les glorioses "mirades boges" de la història del cinema— es nega a rendir-se, es nega a renunciar als seus somnis. És, diguem-ho així, el costat noble d'un caràcter innoble. La bogeria comporta soledat, aïllament, i aquí aquesta vessant de la qüestió s'agermana de forma admirable amb una resolució estètica plena de força, de poesia visual. I el final abans esmentat no és altra cosa que la culminació coherent d'aquest procés de fusió de la llegenda d'Eldorado i de la seva pròpia desmitificació. ■



The end

C. José Cela Conde

Les pel·lícules només acabaven abans d'una de dues maneres possibles: o bé, o malament. Però amb la postmodernitat, la deconstrucció, la *nouvelle cuisine* i el *cinéma vérité*, la veritat és que no hi ha qui s'acclareixi. Se sap que la pel·lícula ha acabat perquè apareixen els títols de crèdit. Ara ni tan sols surt, en acabar, aquell "The End" que ens ho deixava tot molt clar. De les pel·lícules d'abans em quedaria amb el final per antonomàsia, que és, per descomptat, el de *Casablanca*. Sense cap necessitat de postmodernitats ni de filòsofs francesos, el director —que qualsevol sap qui és, perquè re-

sulta que no és Bogart— liquida una història d'amor negant l'amor, una de guerra negant la guerra i una d'espies proposant el començament d'una llarga amistat entre els suposats enemics, que no ho són tampoc. Els enemics de veres, per cert, no són els nazis, deixem-ho caure de passada. Nazis, guerra, banys i cançó tocada una altra vegada al piano són elements del decorat, que no és cap altre que el de l'absurd de viure qui sap per a què. La pel·lícula ha d'arribar a la seva fi tant si l'hem aprofitada com si no, i la vida també. Posats a narrar això en hora i mitja, resulta molt difícil fer-ho millor que a *Casablanca*. Tremol si pens que li hauria pogut pas-

sar a la pel·lícula si un pallissa com Rohmer li hagués ficat mà. ■



Mouchette de Robert Bresson

Josep Carles Romaquera

Moltes són les raons que em porten a l'elecció d'aquest final, però n'hi ha una per damunt totes les altres: la sensibilitat. *Mouchette* és una pel·lícula, millor dit una obra —perquè aquí, més que en lloc, caldria fer la distinció que feia Miguel Marías entre pel·lícules i obres— que afecta la sensibilitat del espectador, de manera suggerent, conseqüència d'una depuració estètica, una posada en escena despullada, unes interpretacions distanciades, en definitiva, de la neutralització de tota emoció, que porta l'espectador a un estat d'ascetisme en què "descobrir la matèria de què estan fets homes i dones" (funció primordial del cinema segons Bresson). Motiu, crec que més que suficient, perquè l'obra afecti al més profund de la sensibilitat

Les imatges de *Mouchette* posen en pràctica els plantejaments de Bresson, que amb la seva austeritat en la posada en escena inicia el procés d'una estilització

que ens porta al límit de l'abstracció. Obra feta de silencis ("el cinema sonor va inventar el silenci") i de plans fixos ("No s'ha de cercar, s'ha d'esperar"), Bresson ens conta la història de Mouchette, una noia que pateix un aïllament total amb el seu entorn. Personatge sacsejat pels problemes familiars, la seva mare està postrada al llit, malalta, i el seu pare, un contrabandista, l'esclavitzza, Mouchette és un ésser que sofreix una inadaptació producte alhora del seu caràcter difícil i estrany, però incomprès, i de la discriminació de les seves companyes escolars, de l'explotació familiar i de la perversió moral de la seva comunitat. Al final, la protagonista pren la decisió d'un final



irremediabile i que no dona cap opció a l'esperança. Així doncs, Bresson, sense cap concessió al dramatismes, aconseguix harmonitzar una poètica visual, derivada dels actes finals de la protagonista, i una visió negra d'un món que rebutja la diferència. Pel seu contingut lirisme i la lacònica i lapidària resolució, capaces d'estremir la sensibilitat, el final de *Mouchette* mereix un lloc en aquestes pàgines. ■

Sic transit Norma Desmond

Manel-Claudi Santos

La vella dama del cinema mut, maquillada i vestida amb l'elegància excessiva i passada de moda dels anys 20, davalla les escales de la mansió per interpretar la millor escena de la seua carrera. El director ha donat l'ordre i les càmeres, sense cinta dins el xassís, simulen filmar. Feia molts d'anys que no passava, però ara tothom està pendent d'ella. Tothom calla com si presencias una aparició. Com si el temps i el món s'haguessin aturat en un instant inacabable. Només ella es mou, lentament en el descens final des de les altures d'un passat que va ser gloriós. Abans de baixar el darrer escaló, abans de fer el seu darrer primer pla, Norma Desmond, la diva indiscutible d'un cine que ja ha desaparegut, s'atura... I parla. La reina del glamur, la dona que afirmava que el cine s'havia fet petit, l'actriu que amb una mirada o un gest deia

més coses i millor que cap diàleg parla per a la pantalla per primera i darrera vegada. Norma Desmond s'ha suïcidat davant les càmeres, les seues estimades càmeres.

Sunset Boulevard (*El crepusculo de los dioses*, Billy Wilder, 1950) ens narra tots els finals, que en realitat són el mateix. El del director (Erich von Stroheim) i antic amant de Norma Desmond (Gloria Swanson), el qual s'ha convertit en el seu majordom. El d'unes estrelles de cine oblidades que juguen patètiques partides de cartes. I, especialment, el final del guionista i gigolò ocasional (William Holden), que ens explica la història des de la tomba líquida de la piscina en què sura el seu cadàver. No és l'únic mort que parla a la pel·lícula. Tot és una representació fantasmal, un ball d'espectres que s'agiten embolcallats per la pantalla com un sudari. Aquest bulevard del crepuscle és el decorat que emmarca la ruïna d'un

món que habitaven déus muts esculpits per llums i ombres, déus que envelleixen i es volatilitzen en la pols si s'allunyen del Xangri-lá californià que han bastit a la seua imatge. *Sunset Boulevard* és la crònica d'una destrucció, el relat despiciat de la decadència d'una època que potser no va existir mai, que potser només va ser una realitat de cel·luloide. El final d'una bella i cruel ficció. ■



McCarey, un cinema popular

Make way for tomorrow. 1937

Havier Flores

Després de tota la vida junts, els Cooper han de separar-se. La casa és la pèrdua del seu habitatge per les males previsions del marit. Els fills s'hauran de fer càrrec dels dos, però la situació econòmica i la manca d'espai obligaran a separar-los. Aquesta solució no durarà gaire, ja que de seguida s'adonaran que és perfectament impossible la convivència amb els seus fills i nets sense que es posi en evidència que són gairebé un trastorn insuperable a les dues cases respectives. McCarey mostra aquest fet d'una forma tristament còmica. Beulah Bondie —la senyora Cooper— decideix anar-se'n a un asil abans que els seus fills li ho proposin com a últim recurs. Aquí comença el final de *Dejad paso al mañana*. El matrimoni es retroba després de mesos de no veure's. La coincidència vol que sigui a Nova York —ciutat que varen visitar quan es casaren—, lloc que no coneixen gaire i que per les circumstàncies coneixeran millor ara. El serà optimisme d'ella, que transforma una vida plena de dificultats, mancances, previsions incomplides, desencants i molt limitats horitzons posa fàcil a Victor Moore —el marit— convertir els seus fracassos en una cosa semblant a una existència equiparable a la resta de parelles.

McCAREY defuig el recurs del melodrama —com a fórmula— per centrar-se en una contemplació sense filtres que evidencia un domini del seu discurs propi d'un virtuosos de la posada en escena. La pel·lícula sembla que s'hagi d'aturar d'un moment a l'altre, però segueix avançant amb la matei-

xa serenitat malencònica amb què B. Bondie repassa els anys de convivència amb el seu marit.

Tot passejant, un venedor de cotxes els pren per uns clients potencials, cosa que farà que, per primera vegada, a la seva vida pugin a un automòbil. La petita confusió els portarà davant de l'hotel on fa cinquanta anys varen passar la nit.

Beulah Bondie compon aquest extraordinari personatge sense cap ajut extern i sense coartades de guió. Sovint recolza en un somriure característic amb què desarma l'amargura més que justificada de la seva existència. Ells mai han tingut res, mai varen fer res d'importància, ni conegueren res que valgués la pena mencionar, però ara estan ballant a l'hotel de la seva lluna de mel rodejats d'una concurrència més jove que ells i d'una

classe social molt superior, tot com si fos la recompensa a una vida que ha passat sense molestar a ningú, ni, per desgràcia, a ells mateixos.

Ella ha d'agafar el tren cap a la residència, sense que ell conegui aquesta circumstància. McCarey ens mostra l'acceptada malifeta dels fills que —reunits tots— no s'atreveixen a anar a l'estació. El director explicita el seu punt de vista sense carregar sobre ells tota la penalitat de les circumstàncies. Aquesta va ser la primera pel·lícula que Leo McCarey va produir, a més de dirigir, per a la companyia Paramount.

.....
*Cine popular, expressió pròpia de Jos Oliver i Miguel Martías per referir-se a una part del cinema de McCarey. ■



Un final de pel·lícula: *El Estado de las Cosas* de Win Wenders

Catalina Aguiló

La primera vegada que vaig veure *El estado de las cosas* (*Der stand der dinge*, 1982) em va impressionar, no només el film en general, el seu desenvolupament ètic i estètic, sinó, sobretot, el final. El personatge central de la pel·lícula, paradoxalment, un director de cinema obsessionat pels films en blanc i negre, per aquell cinema d'abans, es troba en una cruïlla de la seva vida: es veu impossibilitat d'acabar, per falta de pressupost, una pel·lícula com les d'abans: *Los supervivientes*. Però el significat del film anava més enllà de la simple reflexió sobre el cinema dins el cinema, ja que al mateix temps era una metàfora sobre la situació que patia el propi Wenders: les dificultats de rodatge de *Hammet* que l'havien conduït a una aturada per força.

Aquest plantejament, que reprèn la història de *El estado...*, serveix a Wenders per desenvolupar tota la seva filosofia sobre el cinema i, principalment, sobre la mort del cinema. És al final de la pel·lícula que, realment, Wenders dona la seva estocada final a la concepció d'un cinema que desapareix: aquell director, el prota-



gonista del film, no aconsegueix acabar la seva pel·lícula i només, finalment, serà capaç de filmar la seva pròpia mort. En un racó solitari de Hollywood, on ha anat des de Portugal a la recerca de finançament per a la seva pel·lícula, trobarà la mort i amb una petita càmera aconseguirà gravar les imatges dels seus assassins. Caigut a terra, ja mort, la càmera seguirà filmant el terra del pàrquing. Record la impressió que aquest final gèlid produïa en els espectadors, Wenders ens havia fet reflexionar durant tot el film per, al final, donar-nos un cop de puny, lluny de tota esperança. Segurament

aquest cop de puny reflectia el moment de desesperació en què es trobava el mateix director i en feia part integrant al propi espectador.

D'aquesta manera, Wenders convertia el cinema en una gran metàfora de la vida quotidiana, la crisi del cinema es convertia en la nostra crisi, en la crisi del treball del director del film. Més lluny anava el comentari d'un expert en el cinema de Wenders que afirmava "*Como en todas sus películas anteriores, El estado de las cosas es una apasionada y lúcida aproximación al mal estado de nuestras cosas*" (*J.E. Monterde, a Dirigido por...*, n. 100, p. 75). Potser, difícilment et recordes dels finals de totes les pel·lícules que has vist, fins i tot, de les que t'han agradat o de les que n'has gaudit. Però el final de *El estado de las cosas* em va quedar gravat i, malgrat el temps que fa que la vaig veure, el seu impacte continua vigent.

(Nota final: m'hauria agradat tornar a veure el film, però al meu videoclub no el vaig trobar. Seria interessant que aquest tipus de films també estiguessin a l'abast de tothom, i no només les pel·lícules més comercials. Gràcies). ■

Una mort previsible i necessària

Jeroni Salom

Confés que m'agraden, tant en literatura com en cine, els finals previsibles; exigeixen del creador unes estratègies més recercades i subtils que no aquells finals inesperats (no vull negar que n'hi hagi de molts bons), que, la majoria de vegades, no són més que una solució diguem-ne massa fàcil, un recurs pirotènic i espectacular per resoldre una història que s'ha escapat de les mans.

No crec equivocar-me si dic que, a mesura que anam veient per enèsima vegada *El darrer tango a París* (1972), sabem, intuïm, ¿fins i tot desitjam? que un dels dos protagonistes, per força, ha de morir. És la lògica inexorable d'una història salvatge i angoixant. I Bernardo Bertolucci, com a gran però tanmateix irregular director, co-

neix les convencions més elementals de la narració i soluciona admirablement la pel·lícula.

El començament del final s'inicia dins el local on té lloc un esperpèntic concurs de tangos. Ella sap que la relació s'ha tornat insostenible i que ja no hi ha res a fer. Ell s'ha humanitzat una mica i pareix disposat a redreçar una bella història d'amor. Tot inútil.

La seqüència final té forma de mini persecució pels carrers de París, plens de gent, atrafegada per les tasques quotidianes, indiferent al foc que crema els protagonistes.

Es troben, a la fi, a la casa paterna d'ella. Intents inútils d'ell per salvar l'insalvable. I ella li fot el tret lògic i necessari. Tot plegat, una mostra cruel i macabra d'ironia tràgica: tot allò que s'ha injuriat al llarg

de la pel·lícula (la família, l'ordre, els bons costums...) són instàncies presents a l'hora de l'adéu; la darrera fanfarronada amb la gorra militar del pare d'ella, la pistola també paterna. Un cadàver que, amb un tràveling suau, va quedant en segon pla, unes perspectives poètiques i alhora pertorbadores de París, la música esqueixada de Gato Barbieri, unes paraules inútils d'una dona trasbalsada: "No el conec de res. És un boig i em volia violar." ■





The Lusty Men

(Hombres errantes, Nicholas Ray, 1952)

Marti Martorell

Al començament, tot és una desfilada festiva i una banda toca música aferradissa. Després, durant gairebé dues hores s'ha vist que Jeff McCloud (Robert Mitchum) és d'aquells homes que no tenen por de res, que



no tenen escrúpols a l'hora d'aprofitar-se d'altres persones, que s'enamoren de les dones dels altres i que realment són *lusty men* (homes forts). Jeff McCloud no es dol d'haver estat una gran estrella del rodeo i d'haver perdut milers de dòllars darrere dones i jocs de daus: sempre cap endavant. Ni tan sols li sap greu no poder comprar la granja en què va néixer i es va criar, perquè de la infància, per molt feliç que un la recordi, tanmateix sempre queda enrere. Tant fa que Jeff McCloud es mogui entre gent que viu alcoholitzada o que es ven per sexe, perquè ell és un home fort i no se sent commogut per res. Una vegada retirat, ajuda Wes Merritt (Arthur

Kennedy) a triomfar en el món del rodeo, a canvi de la meitat dels guanys... i de mirar d'aconseguir els favors de l'esposa, Louise (Susan Hayward). Per demostrar que no està acabat, Jeff McCloud torna a competir, però perd l'equilibri i cau del cavall, com ja ha caigut moltes d'altres vegades i sempre n'ha sortit indemne. Però aquesta vegada la caiguda li ha trencat una costella, que ha perforat el pulmó... i ara aquest *lusty man* és totalment vulnerable i mor. Wes Merritt, que està en camí de tornar-se també un home fort, en veure la manera com ha acabat Jeff McCloud, decideix tornar-se'n enrere i no participar en cap més rodeo. N'hi haurà d'altres que voldran fer-se homes forts, però un moviment de càmera en picat mostra que Wes i Louise Merritt se'n van per una porta que diu a la part de dalt *Exit*. ■

El tren de Shinbone

Eduardo Jordà

Vaiç veure *El home que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1963) quan tenia vuit anys, en el cine Actualidades de Palma. Va ser la primera vegada que vaig sentir el pas del temps en una pantalla. I no només això, sinó que el vaig percebre com una cosa pròpia, com una cosa que em passaria a mi, qualche dia, com li havia passat al protagonista, el senador protagonitzat per James Stewart, quan tornava al poble on s'havia dirimit el seu destí. Tothom creia que el senador era l'home que havia mort Liberty Valance, però ell sabia que no era cert, perquè l'home que el va matar va ser un home fosc i valent que nomia Tom Dorigan (interpretat per John Wayne). Al final de la pel·lícula, el tren es perdia en l'horitzó, i amb ell també se n'anaven els anys passats i els mites que varen omplir tots aquells anys. Aquell dia vaig sentir que el temps existia, i més encara, que era dins meu, i que una part important de la màgia del cine consistia a fer del temps una presència tan real i palpable com una petita esta-

ció de tren i com un cactus en flor damunt d'un tosc taüt de fustes.

Més de trenta anys després, no he pogut oblidar l'escena del tren. Sentim que James Stewart sap que el temps ha passat, que la seva vida ha estat com ell l'havia somiada quan era un jove idealista; però que també ha hagut de pagar un

preu molt alt perquè aquell somni es fes real. I mentrestant, el tren s'allunya, i un empleat del ferrocarril diu que farà qualsevol cosa "per l'home que va matar Liberty Valance", i tots intuïm, fins i tot els nins de vuit anys, que la vida és això: un tren que se'n va i un home que sap que tots els seus somnis s'han fet realitat gràcies a una mentida. ■



Matias Vallés

La cinefilia es nodreix de records. S'ha de superar Alfonso Guerra en el nombre de revisions de *Muerte en Venecia*, o memoritzar els diàlegs de *Casablanca*, amb major fidelitat que els alumnes de Harvard. Aquests contempen anualment la pel·lícula sense so, corejant les intervencions dels seus protagonistes. La meua aportació a aquesta classificació no és excessivament memorable, però som l'habitant d'aquest planeta que ha contemplat més vegades el final de *Blade Runner*. Supòs que la meua jactància exigeix alguna explicació.

Vostè ha vist el final de *Blade Runner 4*, 10, 20 o 50 vegades? Jo he contemplat més de mil vegades el desenllaç de la millor pel·lícula de la història que té les pitjors crítiques i el fracàs més famós de taquilla. Amb una particularitat. La meua marca engreixa cada any durant les festes nadalenques. Agaf el video, i repàs una vegada i una altra la topada, als terrats de l'edifici llogat a Frank Lloyd Wright, entre el replicant Roy Batty (Rutger Hauer) i el caçador Rick Deckard (Harrison

Ford). Del qual, en posteriors entregues novel·lades, també aprendrem que és un androide.

Qualcú al·legarà que *Blade Runner* no acaba amb aquesta escena. La pel·lícula prossegueix, com si no se'n temés que la seva vida està segada, i el director no fa més que complicar les coses. No té importància. Només l'espectador decideix quan i on deixa de contemplar *Las Meninas*, i això mateix serveix per a una obra cinematogràfica. *Batty contra Deckard* no és només el final de l'aventura concreta d'un caçador de replicants que únicament mata dones, sinó l'enfrontament que John Milton va preveure a *El paradís perdut*. Amb una diferència. El seu Bé i el seu Mal estaven perfectament polimentats. En canvi, Hauser interpreta un plebeu carregat de noblesa i de responsabilitat per la supervivència de la seva espècie, l'únic crim del qual és aspirar a la conservació dels seus records. Harrison Ford, en canvi, encarna una bona persona ben menyspreable. En recordar el seu duel shakespearà, em recorre ara mateix un calfred. Pens en aquest final cada ve-

gada que sent la paraula Tannhäuser. És clar que no l'he sentida mai a cap altra lloc que no sigui aquesta pel·lícula. ■



Testigo de Cargo

Miquel Capellà

La primera de totes les forces que mouen el món és la mentida. El pensament de Jean François Revel ens serveix per introduir Billy Wilder i comentar la seva decisió de construir una pel·lícula que té per objectiu traduir el poder i la força de l'engany. És precisament al final, al moment del desenllaç, quan tot el que fins llavors havien estat maquinacions i actuacions ocultes es mostren obertament a l'espectador per a desxifrar totes les claus amagades. Em referesc a la pel·lícula *Witness for the prosecution*, estrenada en castellà amb el títol de *Testigo de cargo*.

És l'engany plasmat des d'una vessant blanca -irònica i còmica alhora-, a través de la relació de Charles Laughton amb la seva infermera, i també des d'una altra vessant negra -sota un entramat més

subtil i amb finalitats perverses- a través de l'actuació còmplice de Marlene Dietrich i Tyrone Power envers Laughton i el jurat responsable d'emetre veredictes i, consegüentment, a través de l'actuació de Power envers Dietrich, utilitzant el seu testimoni en benefici d'uns objectius desconeguts per ella fins aleshores.

L'actuació de Laughton és l'eix de la pel·lícula i el que li dona consistència de principi a final. Reprodueix fidelment l'advocat expert, assetjat per cinquanta mil mals, impregnat d'una flegma no exclusivament britànica que aporta el color a la pel·lícula. Són autèntiques perles algunes de les seves intervencions. La de l'escepticisme: *Reis, ministres i inclús advocats han estat detinguts allarg de la histò-*

ria; o la del dubte professional: és massa clar, hi ha massa simetria; o finalment la de la consciència: no és el judici del jurat el que em preocupa, sinó el meu propi, tot plegat sense oblidar la seva particular sentència quan li diuen que Power és mort: no l'ha mort, l'ha executat. Marlene Dietrich assumeix l'altra part important a l'apartat de protagonistes. El seu paper no deixa tampoc indiferent. Laughton la descriu, en diferents moments, primer com una mentidera habitual i crònica -una primera referència a la mentida- i, ja al final, com una dona notable. La seva interpretació de confident disfressada que passa inadvertida per a Laughton -més i més engany- o la frase: mai no m'he desmaiada per por a no caure amb elegància, fan que atregui a favor seu una alta valoració crítica. ■



Morir de recança

El final d'*El padri III*

Joan Bover

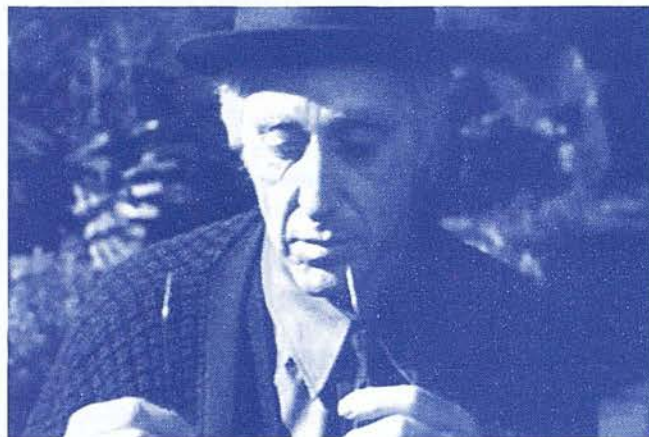
El *padri III* (F. F. Coppola, 1990) no és, potser, una gran pel·lícula. Però és una pel·lícula grandiosa, en el sentit més afectuós de la paraula. I, en la seva condició de final d'una saga, freturava d'una cloenda ostentosa, altiva, fins i tot una mica kitsch, si voleu, d'un kitsch zeffirellià. Coppola i Puzo no s'hi posaren per poc i orquestraren una apoteosi de 29 minuts amb coda inclosa que, malgrat algunes mostres d'autoplagi, s'ho paga de veres.

La introducció comença amb uns plans d'avingudes fotografiades com si es tractés de grans escenografies, continua amb la maqueta d'un edifici

—que introdueix un apunt metalingüístic, i tal volta burlata, sobre la forma en què està construïda la seqüència— i dona pas a un primer diàleg que acaba amb la frase "Gaudiu de l'òpera". Tota una invitació a situar-nos en l'àmbit del gran espectacle.

El gruix de la peça, el constitueixen les variacions (temàtiques i formals) sobre els eixos de la sèrie: el preu de l'ambició, la venjança, el destí. Tots els instruments desenvolupen un paper precís en l'execució d'aquesta gran suite. La càmera, per exemple, obre molt els plans generals de les llotges i emfasitza així la ironia d'uns espectadors que aviat seran víctimes de la seva tragèdia pròpia. El disseny de producció llueix

en tota la seva ostentació, ressaltat pel contrast amb la pobre escenografia de cartó-pedra que hi ha damunt l'escenari; això reforça els plans generals abans esmentats en el sentit que també els decorats i el vestuari ens diuen que els



autèntics protagonistes són els que observen i no els observats. El guió fa confluïr tots els fils argumentals i els dona una solució contundent. El muntatge s'erigeix en instrument solista quan subratlla el paral·lelisme entre l'acció de *Cavalleria rusticana* i la que ocorre entre les llotges: la mort del Papa es lliga amb la processó del crucifix; el rictus de plaer amarg que l'enverinament proporciona a Connie (Talia Shire) s'enllaça amb l'aparició de la Mort sobre l'escenari; el gest de col·locar-se el mantó en senyal de dol d'un personatge de l'òpera preludia la tragèdia: la mateixa Connie el calcarà pocs minuts després per reblar la consumació del fat. La música és l'altre element que du el

pes de la seqüència: els aguts de la soprano punten la mort del misser a manera de *glissandi*, els cors acompanyen la majestàtica caiguda del cardenal pel buit de l'escala i finalment, els violins substitueixen el crit mut de Michael (Al Pacino), afegint una càrrega de profunda recança al que superficialment podria semblar només una manifestació de ràbia.

Però encara ens queda la coda, el final "de veres". En una darrera exhibició estilística, Coppola usa tan sols dues imatges (un primer pla i un pla general) per condensar el missatge. Una doble antítesi: la que s'estableix entre els enquadraments i la provocada pel contrast d'aquesta seqüència de trenta segons (serena, tardorena, lluminosa) amb la llarga seqüència anterior (dinàmica, hivernenca, fosca). En Michael Corleone, insignificant en un racó de l'esquerra del pla final, mor de vellura. El seu viatge de sang acaba amb un dolor i uns remordiments que, embolcallats per la placidesa rural, esdevenen encara més insuportables. El destí se'n ha venjat i l'ha mortificat amb una vellesa tan llarga com solitària i una mort vulgar. No és només que el final acabi amb una mort. És que aquesta mort escarneix tota la vida precedent i esdevé així una de les bastides que sostindrà temàticament tota la pel·lícula i, per extensió, la saga. No hi ha gaires finals que siguin més coherents amb la mateixa noció de fi. ■

cia anterior (dinàmica, hivernenca, fosca). En Michael Corleone, insignificant en un racó de l'esquerra del pla final, mor de vellura. El seu viatge de sang acaba amb un dolor i uns remordiments que, embolcallats per la placidesa rural, esdevenen encara més insuportables. El destí se'n ha venjat i l'ha mortificat amb una vellesa tan llarga com solitària i una mort vulgar. No és només que el final acabi amb una mort. És que aquesta mort escarneix tota la vida precedent i esdevé així una de les bastides que sostindrà temàticament tota la pel·lícula i, per extensió, la saga. No hi ha gaires finals que siguin més coherents amb la mateixa noció de fi. ■

Triar o no triar

J. A. Mendiola

El primer cop vaig pensar amb la mirada perduda de Christian Bale a la pel·lícula de Steven Spielberg *L'imperi del Sol* aferrat a la seva mare. Després me vingué a la memòria a tots els crucificats cantant una cançó de *La vida de Bryan*, divertidíssim. Davant el foli en blanc arribà la frase de Jean Gabin, "si em gir no partiré" de *La gran il·lusió*. Vaig descartar el final "made in Hollywood" que en primer lloc li van fer posar a Ridley Scott a *Blade Runner*. I per què no *Monsieur Verdoux* de Charles

Chaplin fent de Charlot a una pel·lícula que no sortia, o tants d'altres de Chaplin. Tots ells maravellosos. Què podem dir de Dirk Bogarde assegut a una hamaca a la platja veient a Tazio dins l'aigua amb la tinta dels cabells regalimant per la cara. *Mort a Venècia* de Luchino Visconti, és clar. El de *Casablanca* és antològic, encara que fàcil. O una de totes aquelles que comencen pel final, com a *Ciudadà Kane* o *Sunset Boulevard* i tants i tants de "flash backs". La despedida dels habitants del país *Amarcord* de Federico Fellini despedint

el transatlàntic i el ceg preguntant que li diguin "com és". El problema és que no acaba així.

És a dir, no em veig capaç de triar un final, ni vint ni cent. ■



Els finals d'*Smoke* de Wayne Wang. 1995

Josep Franco i Giner

Posaltres parlarem del film *Smoke*, de Wayne Wang, 1995. Darrer film que es presentà a les primeres jornades de Cine i Semiótica, aquí, a la casa de la cultura de Sa Nostra el mes de novembre passat.

Poques vegades el final d'un film ha assolit cotes tan altes de seducció, de joc, de ganes de tornar a començar. En realitat hi ha dos finals. El primer estableix un rècord de permanència d'un primer pla en aproximació fins arribar als llavis del personatge (Auggie Wren / Harvey Keitel) de gairebé cinc minuts. En un film caracteritzat formalment, pel que fa al tamany dels plans, pels plans de conjunt, estratègia coral que prefereix mostrar relacions entre personatges, més que personatges individualitzats, no deixa de ser asombrós. Semblaria que la càmera vol traspasar en aquesta acció els marges que l'espectador s'havia establert. De fet l'espectador és capturat per aquest gest transgressor que el catapulta cap al segon final del film, de què parlarem més endavant.

En aquesta seqüència, 1r final, els personatges protagonistes (l'esmentat i Paul Benjamin / William Hurt) acaben amb el següent diàleg, en la versió doblada al castellà:

AUGGIE.- *Todo por el arte, ¿eh, Paul?*

PAUL.- *Yo no diría eso. Pero, por lo menos, le has dado un buen uso a la cámara.*

UGGIE.- *Y ahora ya tienes tu cuento de navidad, ¿no?*

PAUL (Pausa. Pensa).- *Sí, supongo que sí.*

La càmera a què es refereix Paul és la que fa servir Auggie cada dia per retenir el temps, sempre del mateix espai canviant de persones, d'una cantonada de Brooklyn, la cruïlla del carrer 3 amb la Setena Avinguda, i és la mateixa que aconseguix de casa de la vella del 2n final del film. Però, a més a més, és la càmera que està filmant-los, creguem, en el moment de l'escena. Això és, Paul li reconeix a Auggie el seu virtuosisme davant la càmera (bon ús), que l'espectador rep bocabadat, plaenterament, completament abocat a escoltar la paraula poètica que surt dels llavis de Auggie. Es produeix un acte de complicitat entre els actors (Harvey Keitel i William Hurt), el destinatari del qual és obertament l'espectador. La ruptura formal que suposava l'apropament de la càmera als llavis, i la conseqüent ruptura dels marges que

l'espectador s'havia autoimposat perquè la seva intimitat no fos envaïda, arriba en aquesta interpel·lació directa a cotes màximes: l'espectador està veritablement implicat en la ficció emocionalment.

Aquesta inscripció li permet viure el segon final, un vertader conte de nadal, que difícilment podria ser considerat versemblant en la ficció quotidiana que acabam de veure, amb plena harmonia. El conte fou publicat al *New York Times* per Paul Auster, guionista d'*Smoke*, i és la base de la idea del film. Un conte en blanc i negre amb música de Tom Waits, acompanyat dels crèdits de la pel·lícula es planteja com el final més engrunsador possible per a un espectador que ha estat tocat per la màgia del do: aquella despesa *altra* de l'estricta del consum i la producció que iguala homes i déus. L'espectador ha rebut tant en aquest film, en aquest final doble del film, que li costa aixecar-se de la cadira i fer com si no hagués passat res. De fet, ha assistit a un duel poètic en forma de narració, difícil de restituir en forma d'ordre del món. Magnífica forma de començar de bell nou. ■





Jaume Vidal

El ángel azul

A *Así es, qué le voy a hacer, es mi naturaleza, yo sólo sé amar y nada más.*

Tema: l'home vell fascinat per la bellesa, *es mi naturaleza, yo sólo...* ens remet a la fauna de l'escorpi i el granot. Agafat entre les xarxes del desig pur: l'home vell presoner de l'animalitat triomfant.

Prefinal. Una de les seqüències més desoladores i humiliants de la història del cinema: l'esclafament dels ous a la calba del professor Emil Jannings (Unrat). També, un dels crits més ofegadors de la història del cinema.

Estoy de la cabeza a los pies abierta al amor, yo sólo sé amar y nada más.

Final. Aquests versos són dits per Marlene Dietrich (Lola) damunt l'escenari del cabaret El Ángel Azul, tan vell com el cansat i fracasat (Unrat). Comença el patètic pelegrinatge

cap a l'institut, on temps passat va exercir de professor, tortuós pelegrinatge a través d'uns carrerons estrets, amb restes de neu, laberints d'edificis descentrats i ombres angoixoses, que denoten l'estat psicològic del protagonista. El xiulet d'un tren llunyà, portador d'il·lusions i desil·lusions. Una il·luminació que recrea una atmosfera fantasmagòrica digna de l'expressionisme més ortodox dels anys vint. Després d'aquest *calvari*, el professor Unrat, antany home disciplinat, paradigma i encarnació de l'ordre burgès, quedarà clavat per sempre a la taula.

Els finals de pel·lícula, com els dels contes, han de ser tristos. *El ángel azul* és, sens dubte, un final trist i, sobretot, un final purament cinematogràfic, tan sols imatge. Hi ha finals verbals o literaris (*Casablanca*, *Con faldas y a lo loco*, *Dublínenses*, *El balcón maltés*, *El hombre que mató a Liberty Valance*, etc), finals a mig camí entre la imatge i la paraula (*Perdición*, *Viridiana*, *Sunset Boulevard*, etc) i finals on impera només la imatge (*Atraco perfecto*, *La jungla del asfalto*, *El tercer hombre*, etc) i evidentment *El ángel azul*.

Los hombres me rodean como las polillas a la luz y si se queman, nada puedo hacer yo

En definitiva, una dura metàfora sobre la incapacitat bàsica de l'ésser humà d'alterar la seva vertadera naturalesa o d'escapar al destí, que el condueix a la destrucció i a l'anul·lació de la seva personalitat. ■



Vermell sobre blanc

Inaki Revesado

El final de *Amantes* és un final previsible, esperat. Des del començament del film sabem qui sortirà guanyant i qui perdrà en el triangle format per Luisa (Victoria Abril), Paco (Jorge Sanz) i Trini (Maribel Verdú),

però mentre el metratge s'aboca cap al desenllaç fatal, l'espectador es veurà sorprès per la força d'un final magistralment rodat. Paco i Trini passegen davant la catedral de Burgos en un paisatge ne-

vat sota un pluja insistent que arrossega la neu. Paco acaba de confessar a Trini la traï-

ció a què l'ha sotmesa, cosa que ha acabat amb les últimes forces de la infelicitat enamorada. Cansada de Paco, que no la pot estimar, cansada d'un amor que la humilia, cansada d'una vida que no li ha estat favorable, Trini decideix assegurar-se a descansar en un banc, malgrat la pluja incessant que li amara el cor. Paco diu unes paraules per mostrar-li el seu fals penediment, però són paraules buides que ja no commouen Trini. Ella només vol morir. "Mata'm" -li diu- i li ofereix una fulla d'afaitar perquè acabi amb el seu patiment. Llavors la càmera abandona els primers plans amb què es construïa l'escena i enfoca els peus de Trini. És un pla fix. Ella es descalça, perquè el fred de la neu mitigui el mal que li travessa, per entrar descalça (nua) en la nova vida que l'espera. El vermell de la sang degota sobre la neu blanca. Després també la fulla d'afaitar cau, just devora les sabates de Trini. La música que ha guanyat intensitat, que acompanya el rumor de la pluja caient es transforma en una tonada canta-

da de la cançó de Nadal més coneguda ("Ande, ande la Marimorena..."), però la cançó és aquí malencònica, trista com la mort de Trini. Paco s'allunya del seu crim. A la plaça de la Seu només queda el cos de Trini amagat sota la gavardina de Paco. El pla és d'una bellesa extraordinària.

En la seqüència final, Paco arriba a l'estació d'on parteix el tren en què ha de viatjar Luisa. Des de la finestra mostra a Luisa les seves mans tenyides del vermell de la sang. Són la prova de la seva heroïcitat, també la prova del seu amor. Luisa s'emociona. El tren es comença a moure i Luisa corre pel passadís del vagó i guanya la porta. Baixa del tren i el llança als braços de Paco. Hi ha un *travelling* que ens acostava a l'abraçada dels maleïts amants. El pla perd nitidesa, com si es volgués fondre. Una nota d'aclariment ens informa que l'alegria dels amants només durà tres dies, després foren detinguts. La música, com un lament, continua sonant... ■



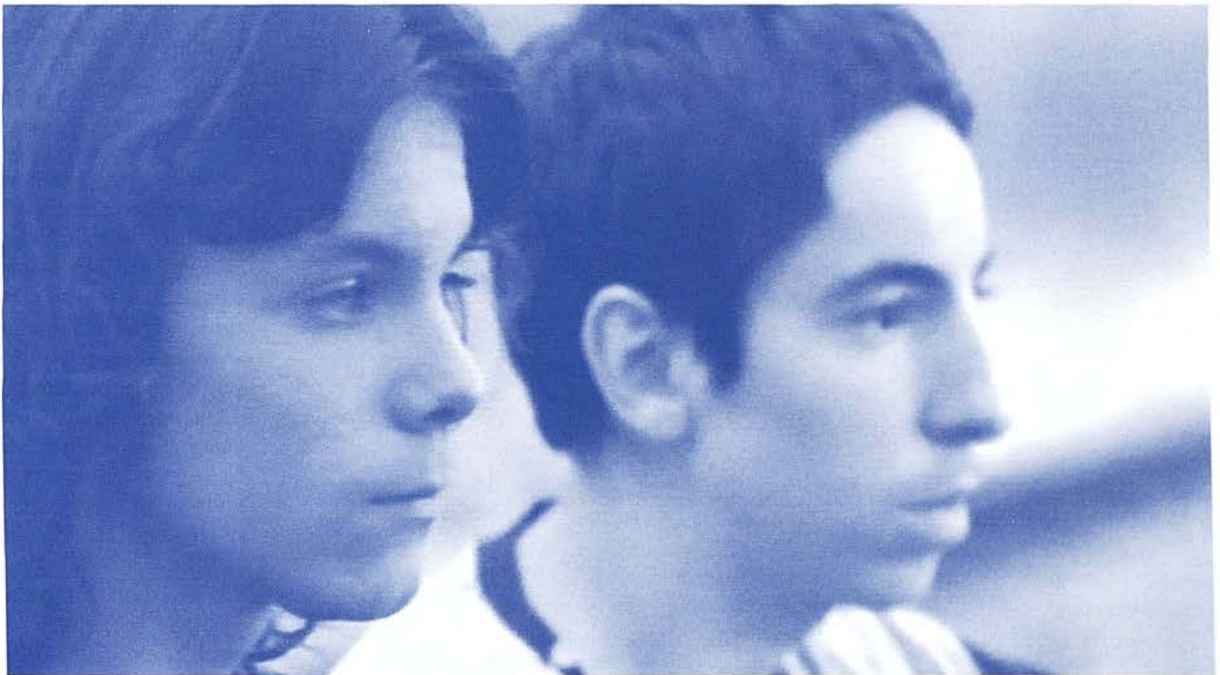
E. Osanz

Rai, un dels tres protagonistes de la història, està robant un cotxe per poder treure a passejar la germana major d'un dels altres dos. El cotxe és d'un policia ressentit i desconfiat que viu a l'escala i que surt en eixe moment. En veure en Rai l'apunta amb la pistola i l'atura amenaçant-lo. La càmera ens enfoca al Rai i es torna subjectiva. Veiem un bloc de pisos del barri on viu, representació sòbria d'allò que l'ha envoltat sempre i del qual no se'n podrà sortir. L'acte re-

sant al barri perquè les seues famílies no tenen diners ni per anar a Benidorm, els tres amics miren com un grup de gitanos toquen la trompeta i el pianet elèctric mentre xarren sobre els seus somnis de treball. Un bon punt acaba l'actuació, de les cases de sobre els hi tiren diners, cosa que fa que Rai diga: *"ahora viene lo mejor"*.

La primera vegada que ix la seqüència l'abast de la mateixa potser no va més enllà de reflectir un món d'avorriment en els estius dels barris marginals on la gent s'hi ha de quedar. El millor que

collint tot allò que al llarg d'ella hem anat veient. La seqüència final ens explica la gran raó que mou en aquesta època de desencís els anhels d'una joventut a la qual poc més se li ofereix que l'esperança d'uns diners que semblen estar sempre al mateix lloc i que semblen indispensables per ser algú. El paradigma del germà que ha aconseguit treballar de guarda nocturn i és considerat un triomfador al barri ho diu tot. A l'altra banda, el món de les drogues i la delinqüència amb els quals ja comencen a trobar-s'hi. És com si vin-



flex immediat és escapar a córrer i deixar-se assassinar absurdament. Una petita seqüència ens mostra la germana que gairebé no s'immuta pel tret sentit, que no vol saber, i després als dos amics al metro Bcordó umbilical que uneix la gran ciutat, els diners, la possibilitat de progrés amb el barriB reaccionant amb ràbia davant la notícia de la mort, de la qual ens assabentem per la veu televisiva de Matías Prats que ha anat pautant la pel·lícula, de la mateixa manera que pauta la vida de les seues cases i de tantes i tantes altres. Finalment, es reprèn una seqüència que ja havíem vist als títols de crèdit inicials i després a meitat del film. Una de tantes tardes de l'estiu que estan pas-

es pot fer és sortir de la rutina sentint aquesta música que sona i que, a més a més, és el leit-motiv de tot el film. Nogensmenys, quan s'amplia com a seqüència final, es redimensiona:

Ahora viene lo mejor. Nunca habéis soñado que llovía dinero.

Y o sí, muchas veces.

Y yo, y del grifo salía coca-cola. ¿Y tú qué soñabas?

Es que no me acuerdo.

Fos en negre i apareixen els títols crèdit sota la cançó Jesucristo García d'Extremoduro, autèntic himne de tota una joventut que opina que això no va tan bé.

Així doncs, en aquest final sobri es concentra l'esperit de tota la pel·lícula, re-

gués a dir que en aquestos barris els diners caldria esperar-los del cel i això, és clar, tots, inclosos els protagonistes, bé sabem que no passa i aboca de manera quasi inevitable els seus habitants a una pseudomarginalitat disfressada pel discurs de l'Espanya i l'Europa del benestar, que fa estar bé a qui ja ho estava. El crit radical de la cançó final *Bqué más da?*B esdevé així de les poques respostes coherents davant la situació Si en la seua primera *Familia* es ficava protes endins per carregar-se el suposat món benestant, aquí surt al carrer per, amb una mestria en els diàlegs estranya en el panorama espanyol, carregar-se d'arrel el mite de la societat del progrés i del *España va bien*. ■

La escapada de Dino Risi

Toni Roca

La *escapada* és una pel·lícula narrada amb pols segur i ferm, fort, per Dino Risi. L'acció principal del film ens porta, ja a les primeres imatges molt ben captades per una càmera inquieta i nerviosa, a una Roma calorosa, humida, de sol ample i excessivament generós que cau amb violència sobre els caps, els pocs caps, dels romans. Ens trobem al centre neuràlgic del *ferragosto*. Les platges són plenes de gent i buides les ciutats. Per tot això el clàxon, sorollós i cridaner de l'automòbil de Bruno (interpretat per Vittorio Gassman) s'escolta

amb tota la seva intensitat. La presència primera de l'actor a bord del cotxe, els seus gests i moviments aclaparadors és ja tot un perfil psicològic del personatge. Valor de síntesi, economia de mitjans, senzillesa expositiva, que es repeteix, fil per randa, sota altres coordenades, lògicament, quan surt a escena el personatge anomenat Roberto, a càrrec de Trintignant, un dèbil, tímid, inexpert, probablement virginal estudiant, que aprofita la tranquil·litat de la ciutat per preparar uns exàmens. I tot absolutament, el clima, l'atmosfera, resta trasbalsat a partir d'ara mateix. Dues persones antagoniques, ra-

dicalment diferents, que res tenen a veure, viuran una aventura increïble que els portarà, gairebé sense voler, a la mida justa de la improvisació d'un Bruno foll de vanitat i ànsies glorioses de sexe. Un seductor nat i professional. Viatge per la Itàlia turística que es clausura enmig del clamor de la tragèdia provocada per un irresponsable Bruno. *"El viaje"* —són paraules del crític cinematogràfic José Luis Guarnier— *"constituye el pretexto para un documental sobre tipos, actitudes, tics, modas y músicas de la época, tan informal que su exactitud sociológica no se hace aparente hasta el inesperado, trágico, sarcástico desenlace. Sólo entonces se comprende que nos hallamos ante la crónica de una seducción, el análisis de un proceso de corrupción..."*

Contada en to d'humor, en què les escenes hilarants a l'estil de la vella comèdia italiana de tota la vida se succeeixen a velocitat de vertigen, res fa preveure un desenllaç tan dramàtic, anguniós fins i tot i rigorosament amagat al llarg de la pel·lícula. És, en realitat, la carta que tenen guardada els guionistes Ruggero Maccari, Ettore Scola i el propi Dino Risi, per poder així sorprendre l'espectador. Després de tot un seguit de seqüències en què s'hi reflecteix la situació d'una Itàlia que lentament va sortint dels amargs anys de la postguerra, la tragèdia provocada per una irresponsabilitat total, converteix Bruno en un involuntari criminal. D'aquesta mena de crim n'és víctima —víctima innocent— el pobre, inexpert Bruno que troba la mort a una maleïda carretera de la costa italiana i davant l'astorada mirada d'un Vittorio Gassman agafat, atrapat en claríssim fora de joc. Escena molt breu, uns segons a penes, narrada amb habilitat de detalls, aquells que precedeixen a l'esclafit final. Abans, però, hem pogut gaudir de "El twist de Saint-Tropez" —i altres cançons cèlebres i evocadores de tota una època, de tota una forma de viure—, un dels hits d'aquells estius de delícies interpretat per Peppino di Capri i ens hem enlluernat per la bellesa magnífica de Catherine Spaak, una de les rosses mítiques del cinema a Europa als anys seixanta. ■



Carles Fabregat

En una cultura com l'occidental, en què el fet de la mort només es fa present en la seva acusada absència, no deixa de ser excepcional l'existència d'una pel·lícula com *The Deads*, basada en una narració curta de James Joyce que pertany al recull *Dublinesos* –nom que rebé aquest film en la versió espanyola. Si la mort és un final, o si més no una puntuació, amb el nostre nom i cognom, en un discurs que ens precedeix i ens sobreviu, i on, si hi ha sort i treball, tal vegada hi podrem afegir algun mot, cabria pensar que *Dublinesos* és de cap a cap un final, i alhora la darrera paraula de John Huston, pronunciada en el moment que se sap prop de la fi i es deixa travessar pel bell discurs de Joyce, ple de remembrances, premonicions i de nostàlgia per la fugacitat del temps. La celebració de la vida, vista des de l'òptica retroactiva de la mort, adquireix en aquesta pel·lícula la forma d'un d'aquells llarguíssims sopars de família, amb què ja ens obsessionaren Bergman i Axel a *Fanny i Alexander* i *El festí de Babette*. No hi falta però –si bé hi ha una respectuosa mirada sobre els costums socials–, el contrapunt de la caiguda, la complaença, l'estultícia, la renúncia, el penediment o l'absència de desig. Vida i mort, com dos pols del mateix bategar.

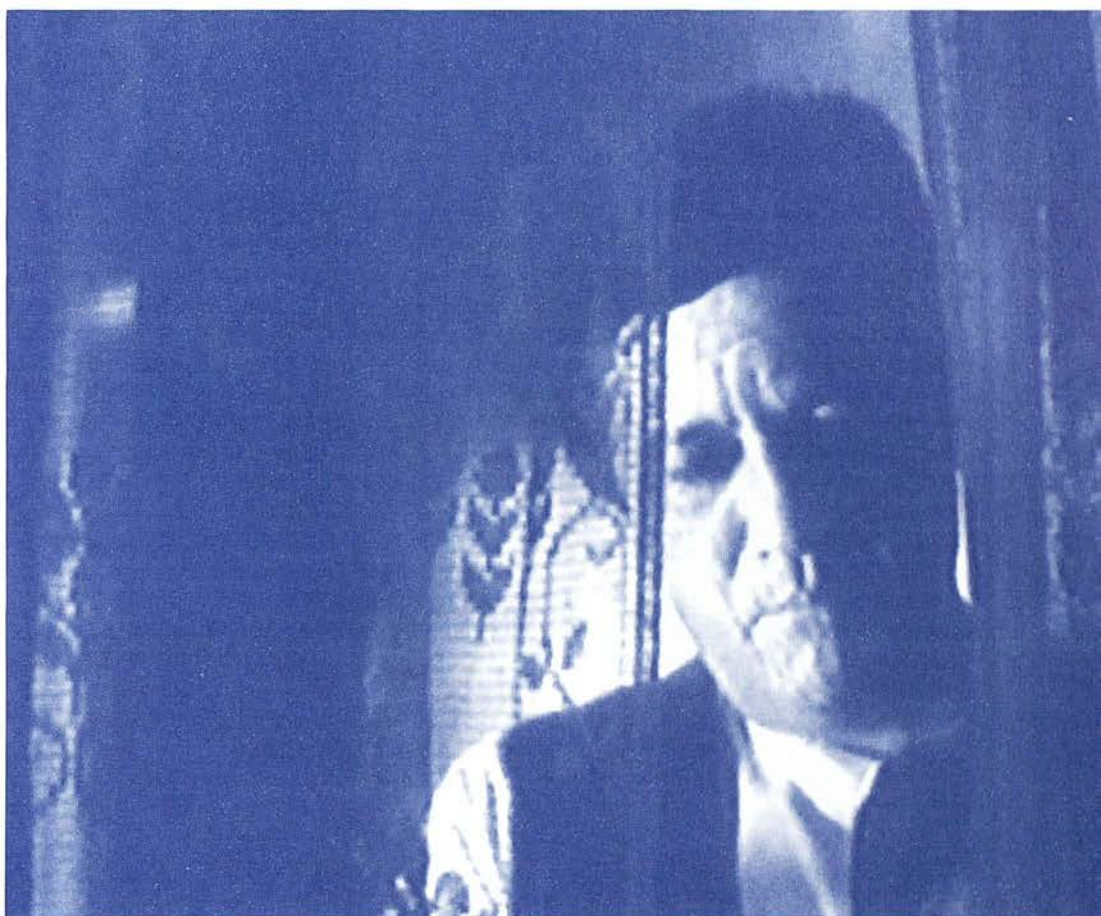
Un cop acabat l'àpat, aquesta dilatada comiat que és *Dublinesos* arriba a la seva fi convencional, articulada en tres temps: el primer, quan els convidats comencen a marxar, i les petites misèries dels amics que més desentonen a

la festa, així com la innòcua pedanteria del tenor, trenquen un encís que d'altra manera cauria fàcilment en la indulgència.

El següent pas, el més bell i commovedor, té lloc a l'escala de la casa: el personatge exquisidament interpretat per Anjelica Huston –que durant el sopar ha anat donant mostres de ser sorpresa per la nostàlgia– resta immòbil, com per un encanteri, als darrers graons, mentre escolta l'

tristesca– mira cap a un lloc imprecís del seu passat, i alhora és mirada per ell, que sembla creuat per una intuïció, com si li hagués estat concedit el do cruel de conèixer el misteri de la vida, revelat d'un sol cop.

Després, quan ella li confessi el dolorós record de la mort de Michael Fury, jovenet que solia cantar-li el mateix que han sentit fa poc, i que s'immolà en plena joventut en nom d'un amor malaltís cap a ella –iden-



harmoniosa veu del cantant que entona una cançó irlandesa. A baix, el seu marit la mira amb una expressió alhora estranya i continguda. La força prodigiosa d'aquesta seqüència prové del mateix llenguatge cinematogràfic, que no necessita de paraules per desplegar el seu art: amb dos angles de la càmera, Huston ens informa de la distància existent entre els membres de la parella, i així veiem com ella –la imatge mateixa de la

tificat amb la lletra de la cançó fins al punt de fer-la cos–, el marit creurà no haver conegut el veritable amor, mentre sent precipitar-se cap al definitiu oblit: "la neu cau –conclourà–, cau en aquell cementiri solitari on en Michael Fury jeu soterrat, va caient calmosament per tot l'univers, i calmosament va caient, com el descens a la seva última fi, damunt de tots els vius i els morts". ■

Antoni Serra

(però mai un «the end» vulgar, i hollywoodenc)

E Senyores i senyors, el director de *Temps Modern* —l'ínclit, ubèrrim i insubornable home d'esquerres, Jaume Vidal— em va demanar, en realitat fou una ordre, que escrigués un article (o succedani) sobre el que per a mi era el millor final possible, o el final inqüestionable, d'una pel·lícula... O sigui, que em demanà el final —impossible, però desitjat— de la meua pròpia vida...

ho vaig tenir clar d'immediat.

¿El millor final? El final de tots els finals? El final somniat? El final anhelat, tal vegada? El final imprescindible, sens dubte? ¿L'únic final possible de tots els finals imaginaris del món de les ombres (menys les xineses, però sí, contràriament, les adorablement infernals [on ets, Lovecraft?]) en blanc i negre i també, per què no, en *technicolor*?

Indubtablement, l'elecció és fàcil: *Casablanca*.

¿Vostès recorden el final de *Casablanca*? És un acabament (total) esplèndid, el que va elegir Curtiz (malgrat sigui un director pel qual no

tenc gaire simpatia), no sé si per imposició del guió, però no hi ha un final més final (un final feliç d'infelicitat, és clar) que aquella imatge de Bogart i el cap de policia a l'aeroport, mentre l'avió se'n porta definitivament Ingrid Bergman cap a l'infinit sense límits i més enllà dels nignuls. Abans hi ha hagut l'adéu sentimental, l'adéu tràgic, l'únic adéu que era permès: la separació definitiva.

Hi ha, al final de *Casablanca*, tots els ingredients necessaris i als quals no és possible renunciar: situació de guerra, violència nazi, la cançó nostàlgica (i sempre Sam la tornarà a tocar, malgrat Bogart i Bergman ja siguin cadàvers incorruptes cinematogràfics i físics), la policia francesa en tot moment «ponciopilatina», la darrera llosca de cigarret oblidada sobre l'asfalt i l'avió que és el vertader final per a l'esperança. ¿Què més es pot desitjar? Cregui'm, ha estat el meu final de sempre...

I ara, a més, s'ha convertit en el meu darrer final feliç d'articulista cinematogràfic. Exacte, senyores i senyors: l'amic i director de *Temps Moderns* m'ha ofert l'argument pel meu propi final. Perquè aquest serà el meu darrer article. Després, ve el silenci i la mort. El silenci imitant el silenci actiu (o crític) del polonès Kazimierz Brandys, i la mort en punt que diria el recordat Jaume Vidal Alcover. I en el moment que l'amic Vidal em sol·licità l'article, va sorgir d'immediat en el meu pensament la pel·lícula *Casablanca* i unes paraules que Malcolm Lowry, l'excel·lent novel·lista d'*Under the volcano*, va escriure l'any 1940 (tres anys més tard Curtiz realitzaria *Casablanca*) al seu amic i també escriptor Conrad Aiken: «En realitat, sens dubte desitjo ser silenciats, ser un poeta pòstum abans que un poeta viu». És el que em succeeix a mi: vull ser un articulista cinematogràfic pòstum. El llop solitari —«deambula pels carrers desolats de la Ciutat»— i autor de *Les cambres vora la pluja*, ho comprendrà de totes totes. I vostès, amics lectors, també.

Casablanca és el meu final pòstum, i ara Déu m'acollirà en el seu nigul de cotó. ■



La Fòrmula

P. Estelrich i Massuti

La fórmula per aconseguir energia a baix preu és una constant que es repeteix des de fa molt de temps. Els científics han estudiat, seguit seguit, la manera de reduir despeses a l'hora de produir energia. Però, com era d'esperar, aquesta recerca ha topat amb els interessos econòmics de multinacionals, que han frenat, quan han pogut, la mateixa investigació o, en altres casos, han bloquejat la comercialització dels resultats obtinguts.

La Fòrmula (1980) és un thriller amb aquest rerefons com a tema: una troballa feta pels nazis per tal de substituir el petroli com a motor principal d'energia és investigada per uns polícies...americans, és clar.

Amb un guió d'Steve Shagan (autor també de la novel·la original), amb la direcció de John G. Avildsen (el de

Rocky o *Salvau el tigre*), i amb les interpretacions de Marlon Brando en el paper de cap d'una hipotètica màfia i de George C. Scott en el d'un investigador que intenta aclarir les conspiracions que li surten a camí, *La Fòrmula* és una molt interessant pel·lícula.

I al final (anem de finals, no?), després que Adam Steiffel (Brando) aconsegueixi convèncer (llegiu: vèncer) Barney Caine (Scott) que deixi el tema, que no investigui més si estima la vida; al final, a la pregunta formulada pel seu ajudant sobre si té por d'aquest grapat d'assassins que monopolitzen el mercat del gasoil, el protagonista contesta: "Por? No. Després de tot no em veuen ja com un perseguidor sinó com un usuari més". Al darrere unes imatges de les autopistes americanes, replenes de cotxes i envoltades de fum contaminador. ■



Luces de la ciudad

Jos Oliver

Si hi ha en el món una pregunta la resposta a la qual em planetja pocs dubtes és precisament quin és el més bell final de la història del cinema. *Luces de la ciudad*, que representa el punt més àlgid del cicle de Charlot, possiblement l'únic mite universal del segle XX, discorre en una gradació excepcionalment matisada de sentiments, entre dues seqüències magistrals: el primer encontre del vagabund amb la florista i el retrobament final. A la primera, Charlot, atret per la florista cega que el pren per un cavaller, adquireix sobtada consciència de la seva condició i fa un patètic esforç per mantenir la il·lusió que només aquest error li permet. Durant mesos, Chaplin repetí obsessivament l'escena -tal vegada la més ben rodada de la història del cinema- per tal d'assegurar-se que el públic comprengués exactament la seva intenció: "vull representar qual-

sevol homenet ordinari, de 35 a 50 anys, de qualsevol país del món, que aspira a la dignitat", digué.

La dimensió tràgica del personatge, la generosa ajuda del qual, per tal que la cega recobri la vista, li fa perdre precisament aquella que més estima, desemboca en aquesta estremidora escena final, que condensa en una mirada que sublima els seus sentiments -i amb una intensitat emotiva en què potser hi sigui present el record de sa mare, amb qui Chaplin estava tan vinculat i que morí durant la preparació de la pel·lícula- tota la grandesa i la misèria, la noblesa i la humiliació de l'ésser humà. Si

d'aquí a un milió d'anys hagués desaparegut de la terra tota la petjada de la humanitat, però quedàs sols la indescriptible mirada del petit vagabund a l'últim pla de *Luces de la ciudad*, es podria dir que tot allò essencial roman, perquè aquesta mirada, més que cap altra que jo hagi vist mai, deixa transparentar l'ànima. ■



E. Gené

Hi ha gent a la qual li molesta arribar tard, és vera, però n'hi ha molta més que ni se li passa pel cap sortir de la sala sense veure el final. "No me contis com acaba" és una exigència gairebé universal a l'hora d'esbrinar de què va una pel·li, i transgredir aquesta norma es considera de mal gust o una traïció, un abús de poder de qui té una clau que deu romandre amagada en el més discret dels silencis: qui sap el final està obligat a complir el pacte de no desvetllar-lo, com si tota la màgia d'una història quedàs con-

dema d'una societat laica que va substituir la ideologia religiosa per l'agnosticisme científic i que no té una explicació tancada per a la mort. El final de les novel·les, del cine, és l'equivalent a la fi de la vida, i la seva incertesa es projecta sobre el món simbòlic de la narració imaginària exigint-li tota la lògica que no té a la realitat. La mort sol arribar de forma sobtada i absurda, com un fracàs que cerca qualche tipus de compensació en les històries fetes a mida d'un guionista professional, fabricants de finals tancats que ens fan oblidar que la vida té un final obert. L'Església im-

quívoca i la força colpidora de l'adéu, THE END. Cap experiment no ha aconseguit treure'l d'aquest esquema: el cine interactiu (els espectadors trien, des dels seus comandaments instal·lats a les butaques, diferents opcions argumentals al llarg de la projecció) fou un fracàs.

Els videojocs, amb el seu esquema narratiu obert, han estat els únics que han trencat l'esquema, perquè la seva narrativa audiovisual està dirigida al nins, aquests habitants d'una consciència atemporal encara no agredida per la



centrada en el moment definitiu que esvaeix el món fictici de la pantalla i ens fa aterrar en la dura quotidianitat.

El cine, com la novel·la burgesa inventada al segle XIX, té una estructura teològica que manté els espectadors en la tensió narrativa que els condueix cap a la fi d'històries (d'amor, de guerres, d'assassinats, de viatges iniciàtics de tot tipus) que es mantenen dempeus mentre dura la intriga de com acabarà, jugant a conillons amb l'equilibri entre previsibilitat i sorpresa.

La sacralització del final narratiu és la

posava a la gent una història sense emocions ni intriga perquè tot es reduïa a adaptar-se amb obediència al guió, del qual la mort era només el començament d'un capítol, i potser per això durant tots aquests segles no hi hagué novel·la sinó més aviat poesia, un gènere aliè a l'adoració del desenllaç.

El cine del segle XX ha mitificat encara més el principi realista que posa la fi per damunt dels mitjans, la resolució per damunt del desenvolupament. Li ha afegit glamur, una banda sonora ine-

mort, i que per tant es conformen amb jugar en comptes d'exigir la tensió del final que pels adults sembla imprescindible: no conec cap canal de TV que hagi gosat tallar un final de pel·li, però no els ve d'aquí fer-la bocins atapeïts d'anuncis. I a més a més li furten els crèdits sense empatx tot d'una que sona la banda sonora que des de fa uns anys substitueix l'adéu de THE END. El cine feia un funeral, la tele tot d'una espargeix les cendres: té molta més feina i ha d'anar aviat perquè també el públic té pressa. ■

J. Carles Romaguera

L'Alemanya de postguerra vista per Lars Von Trier

Molt abans de presentar-se a Cannes amb el manifest Dogma 95, Lars Von Trier ja anava creant dubtes i controvèrsia entre els diferents sectors cinèfils. Amb *Europa*, el director danès va triomfar a Cannes (on va rebre el Premi del Jurat) i a Sitges (reconeguda amb el Premi a la Millor Pel·lícula i Premi a la Millor Fotografia), però també va veure com es discutia la seva tasca com a director. S'ha de reconèixer, en principi, des d'una relativa objectivitat que la figura i l'obra de Von Trier es presta a la discussió, degut, principalment, a una voluntat renovadora dels mecanismes narratius i dels conceptes estètics del cinema contemporani; propostes que per alguns tan sols són assolides en part i que per altres són buïdes i pedants iniciatives d'un egocèntric. Pel que això escriu res més fals.

L'interès d'*Europa* es troba en el lloable intent de conjugar la reflexió íntima i personal sobre les conseqüències d'un dels paratges més brutals i desoladors de la Història del segle XX i la recerca d'una formulació visual impactant, fonamentada en diferents recursos: la combinació en un mateix plànol del color i el blanc i negre, la superposició d'imatges (fins arribar a set nivells diferents), etc. Cal afegir a més el ressò que en algunes escenes trobem de cineastes clàssics com Vigo (en un final que ens recorda a *L'Atlantide*), Welles (el joc de superposició d'imatges permet apurar les possibilitats dramàtiques de la profunditat de camp) i Hitchcock (la lluita de l'home contra el temps). Un podrà pensar que el director no té res a dir o que desconfia del material argumental, decidint-se, per tant, a adornar el relat amb un formalisme vacu i que la pel·lícula simplement està subordinada a la seva hipnòtica concepció visual.

És cert que en un principi pot molestar certa arbitriietat en l'ús d'alguns recursos: a vegades la combinació del color amb el blanc i negre no respon a un sentit dramàtic, per exemple, encara que en altres moments dirigeix la mirada de l'espectador i permet estalviar l'ús d'un insert.

Així doncs, l'espectador pot
trigar a adintrar-se en
la història,

però una vegada sotmès a les captivadores imatges no es pot desferrar la mirada de la pantalla. La inquietant veu narradora de Max Von Sydow, l'encertat ús dels travelling o del primer plànol i tot el que ja s'ha esmentat elaboren una atmosfera màgica. Però no cal reduir *Europa* a una pel·lícula que tan sols és excel·lent en la seva concepció estilística, també ens trobem amb una sèrie de personatges ben definits i molt suggerents. Personatges com els de Leo i Katharina, plens de contradiccions i desbordats per un entorn ruïnós, que demostren que la intenció de Lars Von Trier no és l'anàlisi d'un marc històric i geogràfic concrets, sinó aprofundir i extreure les emocions i els sentiments d'éssers que viuen empresonats per la tristesa i la misèria.

Sternberg ens porta a Shanghai amb Marlene Dietrich

Shanghai Express és una de les magnífiques pel·lícules que van sorgir, sota la producció de la Paramount, de la relació artística que van establir el director Josef von Sternberg i una autèntica star com Marlene Dietrich. *Morocco*, *Blonde Venus* i *The Scarlet Empress* són la resta de títols que completen aquesta col·laboració entre ambdós, però, probablement sigui la pel·lícula en primer lloc esmentada la més popular i la més reconeguda. La història és una hàbil mescla de intriga, amb rerefons polític, i història d'amor, amb un transcendent passat dramàtic, i te com a marc la Xina de l'any 1931, sumida en una guerra civil en ple apogeu. En un tren, amb sortida de Pequín i amb arribada a Shanghai, es troben els dos protagonistes: la misteriosa prostituta Shanghai Lili (Marlene Dietrich) i el seu ex-amant (Clive Book), un oficial de l'exèrcit britànic que ha de complir una important missió. El desenvolupament dels fets sofrirà un tomb amb l'aparició d'un cap dels rebels dins el tren.

A la pel·lícula ens trobem algunes de les constants de l'obra d'Sternberg. Des del punt de vista de l'estil, ja podem ob



servar com el barroquisme és un element preminent en la seva posada en escena. El joc amb les llums i les ombres i l'elaboració d'una atmosfera enrarida crea un ambient sinuós i evanescent, que envolta, principalment, la protagonista, una Marlene Dietrich etèria i que desplega un sensualitat embadalidora. Sternberg, amb l'encomiable ajuda de Lee Garmes, el director de fotografia, crea una sensació d'irrealitat, conseqüent tant amb l'ambigua relació que hi ha entre els dos protagonistes com amb la confusa situació política que afecta directament els viatgers. Un altre punt que cal comentar és el romanticisme amb què el director de *The docks of New York* perfila els seus personatges, els quals es caracteritzen per un fort esperit individualista però que es troba contraria davant els forts impulsos amorosos. A *Shanghai Express* flueixen, de forma soterrada i latent, passions, rancors i irresistibles atraccions que pertorben la psicologia dels protagonistes.

Però a part del seu barroquisme visual i del romanticisme amb que són tractats els personatges, també és important assenyalar a Sternberg com un director que, amb gran mèrit, sap aprofitar recursos narratius que esdevenen fonaments de la tradició clàssica. És per tant molt interessant comprovar com a *Shanghai Express* el seu director assoleix aquesta tasca, encara que, pel que a mi respecte, em decep la por del director d'anar més enllà. Per una banda, l'interior de la imatge respon a un concepte barroc però la perspectiva que ha d'adoptar el director, és a dir la planificació, és d'un caire evidentment clàssic. Per una altra banda, mentre la configuració dels personatges es fa ressò d'unes contradiccions romàntiques, el relat en què s'emmarquen segueix els mecanismes més ortodoxos, és a dir, linealitat i condensació espacial i temporal. ■



Iñaki Revesado

En la passada edició del Festival de Cinema de Sant Sebastià es va produir un fet un força inusual, com és la presència dins les seccions programades pel certamen donostiarra, de dues pel·lícules realitzades per directors mallorquins.

Els mèrits d'*El mar* d'Agustí Villaronga per formar part de la programació de la secció *Made in Spanish* són de sobres coneguts per a tots nosaltres, si tenim en compte que en aquest apartat el festival programa allò que ha estat més destacat en cinema nacional i llatinoamericà en el darrer any. I la veritat és que aquests darrers dotze mesos, com a mínim pel que toca al cinema espanyol, no ha estat precisament un període en què la qualitat –ni tampoc la quantitat, tot sigui dit– de les obres produïdes hagin pogut desplaçar *El mar* del grup de les tres obres més interessants que ens ha donat la pobra collita espanyola. Tret d'això, poc més ens queda a afegir sobre l'adaptació de l'obra de Blai Bonet que ja no hàgim dit des d'aquestes pàgines, només desitjar que la seva exhibició a Donosti hagi servit perquè el film hagi pogut ser venut a algun distribuïdor que dugui l'obra de Villaronga a països que encara no hagin pogut gaudir d'una obra neta, excel·lentment realitzada i dura, sense concessions.

Molt més dures han hagut de ser les proves superades per *El celo*



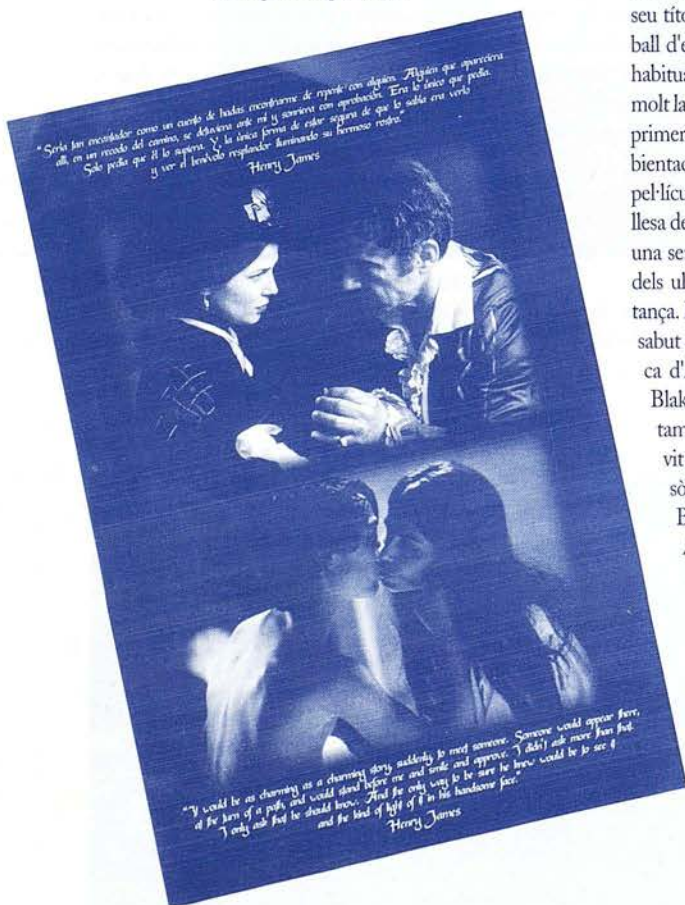
d'Antoni Aloy perquè finalment hagi pogut formar part de la secció de Zabaltegi, segona en importància del certamen, i la més estimada pel públic, gràcies al fet que any darrere any programa obres de qualitat indiscutible. Però el que és cert és que l'adaptació feta per Aloy d'*Un altre pas de rosca* de Henry James té mèrits més que suficients per figurar dignament dins la prestigiosa secció, com ho demostra la resposta entusiasta que va aconseguir del públic i la pràctica unanimitat de crítiques positives que va rebre. *El celo*, també coneguda pel seu títol en anglès *Presence of mind*, és un treball d'excel·lent factura. La part tècnica no és habitual en una òpera prima, ja que supera de molt la irregular realització de la majoria de les primeres obres. Els apartats de vestuari, ambientació, fotografia i música fan de *El celo* una pel·lícula estèticament bella, però no d'una bellesa de postal o epidèmica, sinó que transmet una sensació de plaer visual que s'endinsa des dels ulls i provoca moments d'inusual delectança. En el seu acurat treball, el mallorquí s'ha sabut envoltar per grans professionals –música d'Àngel Illarramendi, vestuari d'Yvonne Blake...– no només en l'apartat tècnic, sinó també en la part artística, cosa que ha servit per arrodonir el resultat final i fer-lo més sòlid. Aconseguir noms com ara Lauren Bacall o Harvey Keitel no va ser difícil. Aloy confessà que "els van enviar el guió i davant la nostra sorpresa ens van contestar dient-nos que estaven interessat en el projecte".

El celo conta l'ambigua relació que s'estableix entre una institutriu i els

dos infants –un nin i una nina– als quals ha d'educar, que han viscut en la solitud d'una gran casa allunyada de la població, en una atmosfera tancada, envoltats de persones fosques que eviten recordar un passat proper que, sens dubte, ha deixat una profunda empremta en la vida dels infants. El text de Henry James ha conegut nombroses adaptacions, cosa que no va minvar gens l'interès d'Aloy per fer-ne la seva "perquè és una història que permet múltiples punts de vista i que malgrat el pas del temps manté intacta la seva modernitat". Encisat per la novel·la des que la va llegir amb onze anys, en la seva versió ha introduït algunes variacions. L'ambigüitat del vincle que s'estableix entre la institutriu i el nin és absolutament manifesta, creix i surt clarament a la superfície. Aloy pensa que el que ell ha fet ha estat simplement des-tapar una cosa que en la novel·la queda només insinuat, segurament perquè es tracta d'un assumpte excessivament atrevit i escandalós per a un text de final del segle XIX. També el film introdueix uns apunts sobre el passat de la institutriu que no existeixen en el relat de James, com són els abusos a què era sotmesa per part de son pare, qui la violava assiduament, forçant-la a més a una relació sàdica. Aquesta construcció d'un passat del personatge de la institutriu té la seva explicació en pensar que "una persona que ha viscut aquest tipus d'experiències és molt més sensible i es mostrarà més comprensiva amb persones de les quals sospita que hagin pogut estar sotmeses a relacions similars".

El film, com tots ja sabem, es va rodar a Raixa. Malgrat el que hem dit al començament sobre els valors estètics de la pel·lícula, la càmera no s'entreté amb les excel·lències del paisatge mallorquí. A Aloy li basten el món que es crea dins els murs del gran casal i l'atmosfera reclosa dels jardins boscosos que l'envolten.

El celo no va obtenir cap premi al festival. No sabem si va agradar poc o molt al jurat encarregat de jutjar les obres dels nous realitzadors, el que sí sabem és que va quedar molt ben situada en el *rànquing* del premi de la joventut, que era l'altre premi a què optava. Ara només queda esperar que la pel·lícula conegui una propera i generosa distribució, que no es quedi només en obra arraconada en la programació de festivals –com ha passat amb *Bert*, el film de Casasayas– i que Aloy pugui continuar la seva carrera, a la qual projectes no li manquen. A Donosti va parlar d'una espècie de Manga destinat al públic adolescent i de l'adaptació del text de Leonora Carrington *Corneta acústica*. Molta de sort. De mèrits, ja en té. ■



"Serke berri ezagutza...
 Sola pedia que el lo sapere. Y la unico forma de estar segura de que lo sabe era verlo y ver el levado replandor iluminando su hermosa rostro."
 Henry James

"It would be no charming in a charming story suddenly to meet someone. Someone would appear here, at the horn of a party, and would stand before me and smile and approve. I didn't ask more from that. I only ask that he should know. And the only way to be sure he knew would be to see it and the kind of light of it in his handsome face."
 Henry James

Joan Obrador

Journal d'una femme de chambre (1964) suposà la tornada de Luis Buñuel a l'àmbit cultural francès, tot i que l'any següent filmà la darrera producció mexicana: *Simón del desierto*. Succeeix temporalment *Viridiana* i *El ángel exterminador*.

Aquesta cronologia serveix per marcar la rareza d'aquest film dins la seva producció: *Journal d'una femme...* és una pel·lícula plana, sense dobles lectures a fer. No hi ha cap simbologia surrealista, més enllà del fetixisme del vell Rabour o la referència evident a la caputxeta vermella. Aquest film constitueix un canònic exercici de cinema costumista i podem descobrir, fins i tot, un argument d'intriga convencional.

El primer punt de contacte entre *Viridiana* i *Journal d'una femme...* es troba en l'ambientació: les dues situen l'acció en el món rural de postguerra —a Espanya i a França. Quant a *El ángel exterminador*, tal vegada, ens mostra la clau per entendre la proximitat dels tres films: tots tres reflexionen sobre la relació amo-esclau ("Temps Moderns", núm. 63). En el primer cas, Buñuel va il·lustrar la inutilitat de la caritat cristiana; a

mostra fins a quin nivell pot arribar l'alienació de l'amo i, ara, cerca les arrels del feixisme que trobà en la simbiosi entre una burgesia provinciana i un proletariat obcecat pel racisme i una devoció irracional cap a la pàtria i déu.

Els burgesos que apareixen a la pel·lícula porten respectables vides indignes d'éssers lliures: el Sr. Monteil caça i persegueix les criades per pur avorriment; la Sra. Monteil no fa altra cosa que vigilar les feines de les seves criades i confessar al capellà les misèries d'una sexualitat castrada i el Capità Mauzer odia i embuta la possessió

del seu veïnat sense cap raó. En contraposició, apareixen el pobres, que no són tan pobres i ignorants com els apòstols de *Viridiana*, però posseeixen una qualitat pitjor: són fidels als seus amos. Aquest és l'origen autèntic del feixisme. Joseph i el sagristà volen protegir els seus amos i el que representen: pàtria, ordre i religió. I no dubten a crear un partit polític que tingui com a missió lluitar contra els seus que volen un ordre social més igualitari. Quin és el preu que es va pagar per la signatura d'aquest pacte *contranatura*? La desprotecció dels més dèbils i l'acceptació del predomini de la força bruta. Per aquesta raó l'assassinat de la petita Claire no capfica les autoritats. Celesteine apareix com a focus d'atenció entre els burgesos i els proletaris, la desitgen per igual el Sr. Monteil, el Capità Mauzer o Joseph. Ella, en el fons, també és Viridiana: és una persona estranya al món rural i intenta fer justícia a una societat només per a homes. Per trobar la veritat no dubta a arriscar el seu propi cos en mans de Joseph, la bestialitat masculina. Quan veu que no hi ha res a fer contra la superioritat d'ells, accepta el seu destí de dona: el matrimoni amb el Capità Mauzer. Un matrimoni no per amor i que, amb el pas del temps, provocarà la malaltia de *Belle de jour* (1967): incapacitat per regalar plaer físic i joia a qui l'estima de veritat. ¿Com és possible que Séverine estimi amb tanta intensitat el seu home i sigui incapaç de *fer l'amor* amb ell? Per quina raó s'estima millor prostituir-se? La seva ment està tan confu-

sa que, per moments, sembla enamorada de Marcel; un individu infame i despietat

amb les dones. Séverine és un ésser derrotat i alienat a causa d'un poder omnimode. Quan l'amo subjuga l'esclau fins l'extenuació, quan el poder despòtic actua fins al nivell més íntim de l'ésser dominat, ens trobem amb un resultat paradoxal: l'individu oprimint es mostra amb una docilitat extrema. Ella és la dona domesticada pel poder masculí desorbitat i la seva prostitució no és més que el tribut que regala al seu amo.

La Voie Lactée (1969) representa la culminació teòrica del cinema buñuelià amb temàtica teològica. Aquesta, més que una pel·lícula en sentit estricte, constitueix un veritable assaig, visual i sonor, sobre els mèrits i els demèrits de la religió catòlica. El discurs narratiu que empra manté un curiós paral·lelisme amb *Belle de jour*. Si en la producció de 1967 es confon la realitat amb els somnis de la protagonista, en *La Voie Lactée* se superposen constantment dos plans històrics: el passat i el present del cristianisme. Amb aquest joc de superposició Buñuel pretenia arribar a una millor comprensió del objecte d'anàlisi —ja fos l'ànima d'una dona o l'essència d'una religió. De fet, el pelegrinatge de Pierre i Jean a Santiago de Compostel·la no és més que una excusa perquè apareguin davant de l'espectador representats els principals dogmes de la fe catòlica, amb les seves corresponents heretgies. Buñuel mostra que, al llarg de tota la història, la resolució

dels conflictes teològics sempre ha estat el mateix: l'intent d'eliminació física del bàndol perdedor.





Davant de la injustícia històrica de la Església Catòlica, Buñuel mostra la superioritat moral del marquès de Sade. El marquès, odiat per la moralitat oficial, com a mínim, és honest. No enganya ningú i no aspira a fonamentar la seva moral en la gran mentida.

Però Buñuel no fou simplement un ateu, un enemic declarat del catolicisme; sembla ser que odiava més l'anomenat *progrés* que el déu del poble. Perquè la religiositat que impulsa Pierre i Jean a recórrer el Camí de Santiago és sincera. Ells, veritablement, no entenen de teologia, són pobres i viuen com volia el Jesucrist bíblic. La seva creient ignorància serveix per mostrar-nos que els teòlegs d'avui dia ja no eliminen els enemics, però que ha comès la impostura suprema: han transformat una religió que pretenia la salvació dels pobres de la terra, en un discurs teològic apte per elucubracions inútils. L'escena en què arriben els pelegrins al Tours, restaurant cèlebre de l'època, és paradigmàtica —en especial les discussions del *metre* amb els seus ajudants i importants clients.

En la *Venta del Llopo*, el terreny marià per excel·lència del film, un enigmàtic personatge que no té cap relació amb l'argument del film pronuncia estranyes paraules: "el meu horror per la ciència i el meu odi cap a la tecnologia em conduiran finalment a l'absurda creença en

Déu". No hi ha dubte: ens parla Buñuel. "Si hagués de triar entre la promesa religiosa o la tecnològica, m'estimo més creure en Déu. És clar que es tracta d'un absurd; però el progrés tècnic, a més d'absurd, construeix un món inhumà, mentre que Déu va sorgir de l'interior humà més noble" —ens diria el mestre. Hi ha signes que mostren que Buñuel creu que Déu no existeix, però el progrés tecnològic està construint l'infern aquí i ara. Per exemple, el final de *Simón del desierto* (1965) o l'absurda presència del terrorisme a la darrera pel·lícula que filmà. Amb *Cet obscur objet du désir* (1977) Buñuel retorna de bell nou a analitzar la relació home-dona; però ho fa des d'un perspectiva completament nova: ara, els papers de l'amo i l'esclau han canviat de sexe. La dona ha passat de ser dominada en la relació amorosa a marcar clarament, amb despotisme fins i tot, les noves regles del joc. El pol masculí ja no és poderós en el joc eròtic, més bé es mostra insegur i absolutament subjugat per l'obscur objecte propietat de la dona. Mateo, magistralment interpretat per Fernando Rey, en la persecució de Conchita mostra la debilitat de l'infant davant la mare desitjada i odiada ensems. Ella —en oposició a Viridiana, a Celesteine o a Séverine— sap que domina el terreny on es juga la partida, perquè, allò que desitgen tant ells, és de la seva propietat. Conchita no rebutja Mateo, una ve-

gada darrera d'altra, perquè pateixi la malaltia de *Belle de Jour* o perquè la seva sexualitat estigui regida per falsos principis religiosos. La seva actitud de rebuig, de vegades cruel, no és més que una reivindicació de la seva potestat inalienable sobre el seu cos. El seu cos no el pot comprar ningú, per molt ric que sigui, o per immoral que sigui sa mare...

Fou una simple casualitat aquest canvi de papers? Hi ha qualche fil conductor entre aquests films tan dispersos? Sembla com si Buñuel, en la seva darrera pel·lícula, hagués decidit castigar la crueltat masculina —que tan bé va analitzar anteriorment— i revenjar-se pel dolor de les seves dones. Com si Mateo hagués d'expiar els delictes del Sr. Monteil, de Joseph o de Marcel i Conchita fos l'instrument de flagel·lació. Però no es tracta d'un càstig cruel i inhumà, sinó perfectament a l'abast de tota dona. Així, el seu darrer film, gaudeix d'una sana ironia i d'una autoimmolació masculina plena d'humor. L'actitud de Mateo davant una dona jove i plena d'encants, és la de qualsevol home "madur i ric". Per això mateix, Clara fou interpretada a la vegada per Ángela Molina i per Carole Bouquet, perquè hi ha homes "madurs" tant obsessionats per l'*obscur objecte* que no acaben de discernir el rostre de la seva amada. ■

E. Osanz

Del 16 al 23 d'octubre es va celebrar a la ciutat de València la XXI edició de la Mostra de València. Cinema del Mediterrani. Si semblava difícil superar la coentor d'anys anteriors, per aquestes terres és impossible. Ja comentàvem altres anys que este festival es caracteritzava per gastar diners a portar les figurotes glamuroses sense cap altra justificació que fer vindre la tele i la premsa, ja que la qualitat sovint era rara. Enguany no només no ha sigut una excepció, sinó que a més a més de dur-nos l'Alain Delon per a la inauguració i Christopher Lambert i Claudia Cardinale a la cloenda –cobrant tots ells quantitats gens desestimables i no presentant cap pel·lícula ni de lluny –, en aquesta última no es va projectar cap film perquè es veu que amb el tiberi de rostres i el posterior a l'acte de lliurament de premis ja en teníem prou. Les males llengües diuen, però, que els va fallar la que pretenien emetre, fruit d'una desorganització que ja és atàvica en este festival, i encara que enguany han caigut poques cintes de les programades i en general tot ha anat una mica millor, els costa. Resumint doncs, pel que fa a actes, i sense detindre'ns en homenatges i groguerries que malauradament omplen el panorama cinematogràfic en detriment del cine, també enguany provincianisme, coentor i caspa, molta caspa... *ad maiorem gratia* de qui convinga. Pel que fa pròpiament al que ens interessa s'ha de reconèixer que aquesta XXI Mostra de València, Cinema del Mediterrani ha estat força millor. Les tres seccions que es premien, és a dir, l'oficial, la informativa i la d'òpera prima han tingut un nivell acceptable. Els cicles, com tots els anys, per a tots els gustos: un de Fassbinder, vertaderament dur de pair en un festival d'aquest tipus; un del magnífic Dino Risi per desintoxicar; un de jove comèdia italiana que hauria sigut interessant de seguir; un de la filmografia de Tom Tykwer que es féu conegut amb *Lola corre*, un de Buñuel,

amb cert retard no cal dir-ho; un al musical francès, un altre a les produccions de la Troma i dos als homenatjats Pepe Sancho i Antonio Ozores, a més de l'habitual Mostreta pels xiquets i el congrés de música de cinema, que enguany ha tingut com a principal figura a Gabriel Yared, conegut sobretot per la banda sonora d'*El pacient anglès*.

Anem, doncs, a veure com ha anat això dels premis. En l'òpera prima el premi se'l va endur Cesc Gay per *Krampack*, apropament al despertar sexual de l'adolescència correcte, simpàtic i sense pretensions que ja va ser guardonat a Màlaga juntament amb *Sexo por compasión* que també aquí competia amb ell. Altres destacables pel·lícules que concursaven en aquest apartat eren *Marta y alrededores*, *Los sin nombre*, *Sé quién eres* o *Nadie conoce a nadie...* cosa que va fer que el nivell fos força bo.

En la secció informativa, on el premi s'atorga per votació popular, fou premiada la americana *100 Girls* de Michael Davis, una comèdia d'adolescents amb brometes sexuals a l'ús, amb molt bona factura, entretinguda i divertida, però amb poques aportacions notables. El premi no és gaire just, no per la irregularitat de la gent que hi vota, sinó sobretot perquè al cos-

tat tenia les més que recomanables *Amores perros* del mexicà Alejandro González Iñárritu que quedà segona i *Memento* de Christopher Nolan, tercera, que mereixien, per arriscades, impactants i ben resoltes, estar per davant de la premiada. En quart lloc va quedar una pobre comèdia del català Miquel Garcia Borda anomenada *Todo me pasa a mí* que a un servidor més que alegrar-li la existència li la va desbarbar... però en fi, es veu que feia riure. Altres pel·lícules d'aquesta secció que, sense arribar al nivell de les dos dites, semblen dignes de fer-hi esment són l'alemanya *Alaska*. De amb els defectes videoclipers del nou cinema alemany però potent i les també arriscades *Mexico city* i *George Washington*.

La més grata sorpresa del festival ha esta, però, la secció oficial que altres anys havia fet feredat i que enguany ha tingut un nivell general més que acceptable, fins al punt que es podrà veure alguna que altra estrenada en sala comercial, que ja és molt. El primer premi va ser mercedíssimament per *Les diseurs de verité* producció holandesa-algeriana dirigida per Karim Traïdia, i interpretada per Sid Ahmed Agoumi que rebé el premi a la millor interpretació masculina. Explica la història d'un periodista –d'aquí el títol– que, acorralat entre la censura go-



“...s’ha de reconèixer que aquesta XXI Mostra de València, Cinema del Mediterrani ha estat força millor. Les tres seccions que es premien, és a dir, l’oficial, la informativa i la d’òpera prima han tingut un nivell acceptable.”

vernamental i l’amenaça de la yihad islàmica, decideix demanar asil als Països Baixos on té un amic, però donades les dificultats torna a Algèria per fer-se matar directament. L’inusual de la pel·lícula no és aquesta denúncia punyent que és normal en la filmografia àrab, sinó el tractament no sols formal sinó també sintàctic en mesclar hàbilment els tres temps en què es mou el seu protagonista i en la seua capacitat de síntesi. Síntesi que li falta per totes bandes a la premiada en segon lloc, la tunisiano-francesa *La saison des hommes* de la directora Moufida Tatlí que ja guanyà aquest mateix guardó fa uns anys amb *Els silencis de palau*. La seua protagonista, Rabiaa Ben Abdallah, que rebé el pre-

d’humor l’aparició de la imatge de Tito a una illa perduda, ressuscitant les velles veleitats comunistes d’alguns i l’afany crematístic més acord amb el nou signe dels temps en d’altres. Finalment, l’aparició resulta ser un vell boig d’un manicomi de la vora i a partir d’aquí la pel·lícula esdevé més convencional, tot i que el premi que rebé al guió no sembla injust. Abans d’aquestes dos, un particular pensa que molt més just hauria sigut premiar l’arriscada proposta turca de *Mayis sikintisi (Núvols de maig)* de Nuri Ilge Ceylan que, a l’estil de Kiarostami i amb molt pocs mitjans, fa una bella història de cinema dins del ci-

tre dos veïns de diferents classes socials en dos moments de la seua vida, poc abans de morir Franco i en l’actualitat, reflectint-se en la contraposició d’ambdós moments i ambdues formes d’estimar el pas i el pes del temps en els protagonistes i en el món que els envolta. L’altra espanyola *Tomándote* d’Isabel Gardela amb bones intencions però esquemàtica, així com la resta de pel·lícules a concurs les deixem de comentar per no avorrir i perquè, d’altra banda, no arriben, al meu modest a entendre, a una qualitat digna encara que siguin destacables per algun que altre aspecte, que sempre ha d’haver-hi alguna



Les diseurs de veritate

mi a la millor interpretació femenina, interpreta a una dona que, després d’esperar anys a ca la sogra que el seu marit faça diners per endur-se-la a la capital on ell treballa, acaba divorciant-se d’ell. El retrat del món de la dona i els canvis generacionals que s’hi produeixen encarnats en les filles són interessants, però tota ella en conjunt resulta pobra de factura, lenta i fins i tot pesada per reiterativa. No per pesada, però sí per massa anecdòtica i superficial sembla injust el tercer premi a la croata *Marsal (L’esperit del mariscal Tito)* que explica en clau

nema i de retrobament dels orígens. També la grega *Peppermint* de Costas Kapakas és un film a destacar, cosa rara donada la representació grega dels últims anys. Explica la història d’amor de dos cosins al llarg dels últims problemàtics anys de Grècia, encara que aquests siguin tractats com a mera escenografia, cosa que desmereix una mica el bon conjunt. De les dos espanyoles destacariem sobre tot *Aunque tú no lo sepas* òpera prima de Juan Vicente Córdoba, una sensible història d’amor en-

cosa.

Resumint, doncs, una Mostra amb més qualitat de la prevista en un principi, i esperem que continue així, amb menys desgavell d’organització que altres anys, cosa que no vol dir que no l’hi haja hagut, però no ha sigut vergonyós com anys enrere, i amb molta coentor i molta faldilla llarga i joies i monyos tenyits i lluentor, que és en definitiva del que es tracta...si no, per a què nassos estan els festivals de cinema i fins i tot el mateix cinema? ■

Hazael González

Se'n va en aquest any 2000 tan plasticat, aquesta data suada més que cap altra per allò que començava un nou mil·lenni (tot i que ara no en faltaran que diran que encara no hi hem arribat, etc...) i altres bagatel·les, i com que són bones dates per recapitular, no farem curt, per la qual cosa aquest darrer mes de l'any desviarem la nostra normalment monogràfica atenció a favor de l'obligat repàs de cims i descens pel que fa a bandes sonores.

Comencem per les notícies més tristes: un històric de la talla de George Dunning se n'anava dia 27 de febrer, compositor de films com *De aquí a la eternidad* (*From Here to Eternity*, Fred Zinneman, 1952) *Pic-nic* (Joshua Logan, 1954) o *Dos cabalgan juntos* (*Two Rode Together*, John Ford, 1962); tot i

que només siguin un botó de mostra, perquè és difícil destriar títols d'entre els seus més de cents treballs. Candidat a l'Oscar cinc vegades, no va arribar a tenir mai l'estatueta, encara que sí va rebre l'any 1987 un premi a les fites de la seva carrera de la mà de la Society for Preservation of Film Music... I un altre 27, aquesta vegada d'agost, moria Jack Nitzsche, més jove i possiblement més conegut pel públic a causa d'èxits que avui encara són de plena vigència (el cas més obvi és *El exorcista* -*The Exorcist*, William Friedkin, 1973-, de la qual el mes passat es va estrenar el *directors' cut*) i que va ser nominat a l'Oscar per dues grans partitures: *Alguien voló sobre el nido del cuco* (*One Flew Over de Cuckoo's Nest*, Milos Forman, 1975) i *Oficial y caballero* (*An Officer and a Gentleman*, Taylor Hackford, 1982), i el va aconseguir per aquest darrer treball en la categoria de Millor Cançó. El seu darrer treball va ser per al debut de Sean Penn rere la càmera amb *Cruzando la oscuridad* (*The Crossing Guard*, 1995), bastant discret per totes dues parts...

Hi ha hagut premis per donar i vendre: aquí, al nostre país, Alberto Iglesias va aconseguir el Goya a la Millor Banda Sonora per la partitura (excel·lent) de *Todo sobre mi madre* (o *All About My Mother*, com s'estima més, Pedro Almodóvar, 1999), que després s'enduria l'Oscar al Millor Film Estranger. L'estatueta més cobdiciada de

Hollywood, que aquest any tornava a unir categories i a convertir-se en una de sola després d'eliminar allò de Millor BSO Dramàtica i Millor BSO de Comèdia, va ser molt merescudament atorgada a John Corigliano, un professional de la música que només té dos treballs més per al cine a part de l'excel·lent *El violín rojo* (*The Red Violin*, François Girard, 1998). Phil Collins se'n va dur l'Oscar a la Millor Cançó per "You'll Be My Heart", de la disneyana *Tarzan* (1999), així com el Grammy de Millor Àlbum de Banda Sonora. I seguint amb Grammys, en la categoria de Millor Composició Instrumental per a Pel·lícula, Televisió o Altre Mitjà Visual va resultar premiat Randy Newman per *Bichos* (*A Bug's Life*, 1999); i, per si algú ho vol saber, la Millor Cançó per a Pel·lícula, etc. va ser per a "Beautiful Strangers" d'Austin Powers: *La espia que me achucó* (*Austin Powers, The Spy Who Shagged Me*, Jay Roach, 1999). Va completar l'any el Globus d'Or que Ennio Morricone va rebre per *La leyenda del pianista del océano* (*The Legend of 1900*, Giuseppe Tornatore, 1999).

I perquè tot això no es converteixi en una simple acumulació de dades (que per altra banda sempre vénen bé), destacarem unes quantes preferències personals que ens han captivat molt per una raó o per una altra. En primer lloc, mestre Angelo Badalamenti amb mestre Lynch junts per realitzar aquell prodigi titulat *Una historia verdadera* (*The Straight History*, David Lynch, 1999); la sortida dels baixos fons de Mychael Danna amb la bellíssima i mesurada (cosa que no és estranya amb ell) *Inocencia interrumpida* (*Girl, Interrupted*, James Mangold, 1999); l'habilitat del més petit d'una saga que sap captivar com cap altre sense l'ajut dels majors (Thomas Newman a *American Beauty* -id, Sam Mendes, 1999-); Danny Elfman que fa gaudir tothom a *Sleepy Hollow* (id, Tim Burton, 1999); les extravagàncies de Woody Allen a *Acordes y Desacuerdos* (*Sweet & Lowdown*, 1999, un film construït a partir de la música)... Sí, enguany hem tengut de tot, fins i tot el debut d'una cantant com Björk composant (i actuant) a *Bailar en la oscuridad* (*Dancer in the Dark*, Lars Von Trier, 2000), d'una forma bastant pretensiosa...

Això és tot (o gairebé). Segurament en el futur haurem de ressenyar el naixement d'algú important, però les dots d'endivi no arriben a tant... ■





Les pel·lícules del mes de desembre

CICLE ANY BUÑUEL. A LES 18:00 HORES

DIARIO DE UNA CAMARERA.

13 de desembre

Nacionalitat i any de producció:
Francesa, 1964
Títol original:
Journal d'une femme de chambre
Producció: Speva Films, Ciné
Alliances Filmsonor, Dear Films.
Director: Luis Buñuel
Guió: Luis Buñuel
i Jean-Claude Carrière
Fotografia: Roger Fellous
Muntatge: Louise
Taverna- Hautocoeur
Durada: 90 minuts
Intèrprets: Jeanne Moreau,
Michel Piccoli, Georges Géret,
Françoise Lugagne, Daniel Ivertiel,
Jean Ozenne.

LA VÍA LÁCTEA

20 de desembre

Nacionalitat i any de producció:
Francesa, 1969
Títol original: *La Voie Lactée*
Producció: Greenwich Film
Production, Fraia Film
Director: Luis Buñuel
Guió: Luis Buñuel
i Jean Claude Carrière
Fotografia: Cristian Matras
Música: Luis Buñuel
Muntatge:
Luisette Taverna-Hautecoeur
Durada: 90 minuts
Intèrprets: Paul Frankeur,
Laurent Terzieff, Alain Cuny,
Edith Scob, Bernard Berley,
François Maistre.

EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESÍA

27 de desembre

Nacionalitat i any de producció:
Francesa, 1972
Títol original: *Le charme discret de la bourgeoisie*
Producció: Greenwich Film
production
Director: Luis Buñuel
Guió: Luis Buñuel
i Jean Claude Carrière
Fotografia: Edmond Richard
Muntatge: Hélène Pleniannikov
Durada: 95 minuts
Intèrprets: Fernando Rey,
Jean-Pierre Cassel, Stéphanie
Audran, Paul Frankeur, Delphine
Seyrig, Bulle Ogier.

Cicle



Buñuel



Les pel·lícules del mes de desembre

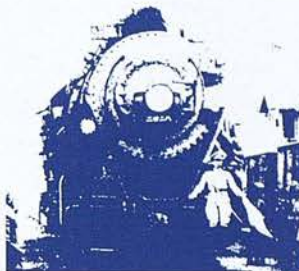
A LES 20:00 HORES

Cicle El ferrocarril al cinema

L'ARRIVEE DU TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT

13 de desembre

Nacionalitat i any de producció:
Francesa, 1895
Director i Producció: Louis Lumière
Durada: 1 minut



ASALTO Y ROBO DE UN TREN

13 de desembre

Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1903
Títol original: *The great train robbery*
Producció: The Thomas Edison
Company
Director: Edwin Stanton Porter
Durada: 12 minuts
Intèrprets: George Barnes,
Broncho Billy, Marie Murray

EL EXPRESO DE SHANGHAI

20 de desembre

Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1932
Títol original: *Shanghai Express*
Producció: Adolph Zukor
Director: Josef Von Sternberg
Guió: Jules Furthman
i Josef Von Sternberg
Fotografia: Lee Garmes
Música: W. Frankie Harling
Durada: 84 minuts
Intèrprets: Marlene Dietrich, Clive
Brook, Anna May Wong, Warner
Oland, Eugene Palette.

OUR HOSPITALITY

13 de desembre

Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1923
Títol original: *Our Hospitality*
Producció: Metro/Buster Keaton
Director: Buster Keaton i Jack
Blystone
Guió: Jean Havez, Joseph Mitchell
i Clyde Bruckman
Fotografia: Elgin Lessley
Durada: 65 minuts
Intèrprets: Buster Keaton, Natalie
Talmadge, Joe Keaton,
Buster Keaton Jnr.

NIGHT MAIL

20 de desembre

Nacionalitat i any de producció:
Gran Bretanya, 1936
Producció: John Grierson
Director: Basil Wright i Harry Watt
Guió: John Grierson,
Basil Wright i Harry Watt
Fotografia: Henry Fowle i Johan Jones
Música: Benjamin Britten
Durada: 25 minuts.

IMATGES DEL TREN A MALLORCA

27 de desembre

Nacionalitat i any de producció:
Mallorquina
Producció: La Cinta Balear
Director: Josep Truyol i Otero
Fotografia: Josep Truyol i Otero

EUROPA

27 de desembre

Nacionalitat i any de producció:
Dinamarca-França-Alemanya
Títol original: *Europa*
Producció: Peter Aalbæk Jensen
i Bo Christien
Director: Lars Von Trier
Guió: Lars Von Trier i Niels Vørsel
Fotografia: Henning Bendtsen
i Edward Klosinsky
Música: Joakim Holbek
Muntatge: Hervé Schnei
Durada: 110 minuts
Intèrprets: Jean-Marc Barr,
Barbara Sukowa, Udo Kier, Frik
Mork, Ernest Hugo Järegård
i Eddie Constantine.



Aquesta és **Sa Nostra** Raó de ser



A "Sa Nostra" no tenim accionistes, per això podem dedicar els beneficis a **Obra Social i Cultural**: a preservar el medi ambient, a impulsar l'esport, a recuperar les nostres festes i tradicions, a preparar als més joves i fer costat sempre als nostres majors. A "Sa Nostra" la gent de Balears són els principals accionistes.

**"SA
NOS
TRA"**

CAIXA DE BALEARS

*Gent de
confiança*